



UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA

---

# **UNA POÉTICA DIALÓGICA EN CUATRO NOVELAS DE RODRIGO PARRA SANDOVAL**

**VIVIANA PONGUTÁ ESPARZA**

Universidad Nacional de Colombia

Facultad de Ciencias Humanas

Bogotá, Colombia

2014



# **UNA POÉTICA DIALÓGICA EN CUATRO NOVELAS DE RODRIGO PARRA SANDOVAL**

**VIVIANA PONGUTÁ ESPARZA**

**Tesis** o trabajo de investigación presentada(o) como requisito parcial para optar al título de:  
**Magister en Estudios Literarios**

Director:

Víctor Viviescas

Línea de Investigación:

Literatura colombiana

Universidad Nacional de Colombia

Facultad de Ciencias Humanas

Bogotá, Colombia

2014



*Para mi solecito de cada mañana quien  
entró a mi vida  
alumbrando toda mi alma  
y borrando de ella toda tristeza y desilusión.  
Para ti Juan Diego,  
con todo mi amor de madre.*

## Agradecimientos

El éxito de los proyectos no sólo obedece al esfuerzo personal sino también depende de muchas personas que de diferentes formas y con diversas expresiones contribuyen al logro de los mismos, por ello en la realización de este trabajo tuve al lado mío seres valiosos que irradiaron su solidaridad, sapiencia y dedicación.

Le agradezco primeramente a Dios quien ha iluminado y guiado cada uno de mis pasos y me ha regalado tantas bendiciones en la vida.

Al profesor Henry González Martínez quien con su perseverancia infranqueable y su sabiduría supo mostrarme el horizonte que le dio luz a esta investigación. A él todos los éxitos y bendiciones, es un ser único que se merece lo mejor del mundo y con él estaré eternamente agradecida.

También agradezco a mis familiares quienes siempre han estado dispuestos a brindarme su ayuda en todo momento, a todos ellos abuelita Tere, Mami Sole, Angélica, Gabriel, Ceci, Alfonso...infinitas gracias.

A Paolo, mi amado compañero de lucha gracias por creer en cada una de mis nacientes locuras.

Al profesor Víctor Viviescas quien desde el primer momento creyó en mí y me dio la confianza para seguir adelante, infinitas gracias por sus dedicadas lecturas y por siempre brindarme una enriquecedora interlocución.

## Resumen

El trabajo que el lector encuentra a continuación es resultado de una investigación acerca de *cuatro obras* del escritor vallecaucano Rodrigo Parra Sandoval, a saber: *El álbum secreto del sagrado corazón* (1978), *La amante de Shakespeare* (1989), *El don de Juan* (2002) y *El museo de lo inútil* (2007). El propósito de dicha investigación fue el de analizar los aspectos más relevantes de la poética novelesca del autor que están presentes en las obras seleccionadas.

Los hallazgos artísticos se evidencian en un tipo de *novela anómica* característica de dicha poética enmarcada en una concepción de *héroe inexpugnable* que reivindica la imaginación creadora; la representación artística del *cronotopo* visto desde cuatro series *el umbral, el trópico, los extramuros y los microcosmos contenidos*; y las resonancias de un contexto cultural marcado por *la cultura popular y el kitsch*.

La propuesta hermenéutica que surge de esta indagación privilegia algunos enfoques de la crítica literaria contemporánea, en especial la de los estudios dialógicos inspirada en Mijail Bajtin.

**Palabras clave:** poética, dialogismo, popular, kitsch, cronotopo, novela anómica, carnavalización.

## Abstract

This article is the product of a research about four plays of the colombian writer from Valle del Cauca, Rodrigo Parra Sandoval. The four novels studied here are: *El álbum secreto del sagrado corazón* (1978), *La amante de Shakespeare* (1989), *El don de Juan* (2002) y *El museo de lo inútil* (2007). The aim of this study is to analyze the most relevant aspects of an authorial, fictional poetic, present in the plays mentioned before.

Thus, the artistic findings of an *anomic type of novel* have been made evident; the concept of an *impregnable hero* that claims for creative imagination; the artistic representation of the concept coined by Bajtin called *chronotope*, seen from four different perspectives: *the threshold*, *the tropical context*, *the extramural* and *the restringed microcosms*; finally there is the last chapter framed in the *pop culture and kitsch*.

The hermeneutic proposal that arises from this study privileges some contemporary literature theory approaches especially those of dialogical studies created by Mijail Bajtin.

**Keywords:** poetics, dialogism, popular, kitsch, chronotope, anomic novel, carnivalesque.



# Contenido

<b>1. La novela anómica de Parra Sandoval y su reivindicación en la literatura colombiana..</b>	<b>19</b>
1.1 La rebeldía artística de Parra Sandoval expresada en la novela anómica .....	19
1.2 La novelística de Parra Sandoval en contexto .....	35
<b>2. Un héroe inexpugnable visto en cuatro novelas de Rodrigo Parra Sandoval .....</b>	<b>45</b>
<b>3. La representación artística del tiempo y el espacio en la novelística de Rodrigo Parra Sandoval .....</b>	<b>63</b>
3.1 El umbral como representación de crisis y ruptura vital .....	67
3.2 Un cronotopo del trópico: de lo foráneo a lo provincial.....	72
3.3 El cronotopo de los extramuros: entre lo popular y lo masificado.....	77
3.4 Microcosmos contenidos: corporalidad y sexualidad representadas .....	81
<b>4. Cultura popular y kitsch en la poética novelesca de Rodrigo Parra Sandoval .....</b>	<b>85</b>
<b>5. Conclusiones .....</b>	<b>108</b>
<b>Bibliografía .....</b>	<b>111</b>

## Introducción

La producción novelesca de Rodrigo Parra Sandoval (Trujillo, Valle del Cauca, 1938) es el aporte a la literatura colombiana de un creador e investigador formado en el ámbito de la sociología y la pedagogía. Parra Sandoval ha hecho énfasis en la integración de la sociología, la pedagogía y la literatura, lo que le ha permitido construir un proyecto artístico novedoso en el que la investigación y el rigor en el estudio de lo social se han constituido en la fuente nutricia de su universo literario.

Como explica el mismo autor, la literatura puede constituirse en un muelle o punto de referencia para el científico gracias al cual podría llevar una hipótesis hasta sus máximas consecuencias, y a su vez, el lenguaje científico en la literatura se constituiría en una tabla de salvación en relación con el desgaste en que caen las palabras e imágenes.

El marcado tono experimental y de ruptura de la mayor parte de sus novelas, la cuidadosa exploración en torno a la naturaleza y genealogía de sus entes ficcionales y el espacio y tiempo intercultural en el que estos actúan representando acontecimientos que aluden a las vivencias, los anhelos y las frustraciones propias de la condición humana, la exploración en un tipo de literatura carnavalizada y con fuertes vínculos con la cultura popular, de masas y el *Kitsch*; convierten el trabajo narrativo de Parra Sandoval en una poética novelesca de ruptura que marca sustanciales diferencias con el horizonte creativo de la época presente en la literatura colombiana.

Desde nuestra perspectiva, el estudio que sigue puede considerarse como la indagación en torno a una *poética de autor*, en este caso Rodrigo Parra Sandoval, a través de la construcción de un proceso analítico, conjetural e hipotético. Otro concepto que consideramos pertinente aclarar para la fundamentación de esta investigación es el de

*proyecto artístico*, que será entendido como el recorrido estético que realiza un autor para responder y ubicarse en relación con el movimiento histórico y cultural de su época, que en el caso del autor vallecaucano se caracteriza por ser innovador e inacabado debido a la dinámica creadora que actualmente le sigue aplicando su gestor.

A partir de su primera obra, *El álbum secreto del sagrado corazón* (1978), el autor da comienzo a un novedoso proyecto artístico narrativo que ha continuado hasta la fecha, en desarrollo del cual ha producido cuentos y novelas, la última de las cuales titula *Los bolsillos de Herbert Wolf* y publica en (2012). Esta fructífera actividad, aún en pleno desarrollo, a la vez que constituye un significativo aporte a la literatura colombiana, también representa una dificultad para abordar ampliamente el estudio de la narrativa del escritor vallecaucano, razón por la cual el presente trabajo adoptará como objeto de análisis un segmento representativo de su producción narrativa compuesto por las novelas *El álbum secreto del sagrado corazón* (1978), *La amante de Shakespeare* (1989), *El don de Juan* (2002) y *El museo de lo inútil* (2007), las cuales constituyen momentos de gran trascendencia en el desarrollo de su proyecto artístico y de su poética novelesca.

La primera de las novelas estudiadas, *El álbum secreto del sagrado corazón* (1978) es una obra en la que su héroe el seminarista Teófilo Falla experimenta con la creación de ocho álbumes en los que a manera de un collage integra todo aquello que le permita interpretarse y su vez interpretar su mundo pues se siente prisionero del seminario donde cada una de sus acciones es regulada por una Voz; es por ello que opta por entrar en un proceso de reconocimiento de quién es él, motivo que da origen al álbum. De esta manera, Teófilo rechaza el monologismo de su vida y por el contrario comprende que la pluridiscursividad es la esencia de la misma.

Es así como discursividades de toda índole, empiezan a edificar el relato y la cultura popular se entrecruza con lo sagrado, la oralidad con lo escrito, lo literario con lo no literario quebrando las barreras sociales y mentales. Es por ello que comics, oraciones, canciones populares, personajes de la cultura pop, fragmentos de obras literarias como el

*Decameron*, *Las mil y una noches*, entre otras, avisos publicitarios se dan cita en un relato híbrido que se convierte en un claro desafío al lector.

*La amante de Shakespeare* (1989), la segunda de las novelas a estudiar, relata los avatares amorosos en los cuales se ve envuelta Altagracia Arismendi, personaje narradora, es una heroína amante de la literatura especialmente de la obra de Shakespeare, sin embargo, reconoce que su medio social no es apto para un tipo de literatura al estilo del escritor inglés, por ello decide adoptar el melodrama, la forma de composición de Corín Tellado para fabular sus historias de amor. Estas narraciones se caracterizan por la brevedad y fugacidad de los eventos, allí se observan las múltiples posibilidades de realización de su amor con Romeo, el amor de su vida. El amor es el eje articulador de todas las breves historias no obstante los desenlaces son variados, diversos y recurren a la finales sorprendentes.

*La amante de Shakespeare* utiliza la ciudad de Cali como escenario y además es un relato en el que la mujer asume su voz y da cuenta de sus sufrimientos, anhelos y logros, hecho que es valioso dentro de una tradición de héroes masculinos en los que la mujer rara vez podía verse empoderada de su voz.

La siguiente obra, *El don de Juan* (2002) presenta a un hombre quien opta por desobedecer los convencionalismos de una sociedad coercitiva y se rebela ante ellos quedándose en su cama todos los domingos, un día en el que la anarquía imaginativa reina. Este imaginador desde la comodidad de su cama fabula historias de aquello que en su realidad le ha generado frustración. Las historias imaginadas son las de Juan y Carolina, las cuales retoman el tono melodramático, además están impregnadas de cultura pop y de la estrategia del pastiche pues reutilizan narraciones anteriores para reinventarlas y resemantizarlas dentro de la historia. En la constante búsqueda del don del amor, se resemantiza la clásica imagen literaria de Don Juan Tenorio a través de una profunda exploración en las prácticas sexuales.

En la narración el personaje se revela a la autoridad omnipotente del autor imaginador que se encuentra en la cama con el fin de redireccionar el curso de la narración, evitar anquilosamientos y dinamizar el relato. Este libro al igual que el primero se convierte en un desafío lector por su arquitectura laberíntica, acumulativa y fragmentaria.

Finalmente se encuentra *El museo de lo inútil* (2007), una obra que tiene la pretensión de ser total en la medida que integra todos los temas vistos fragmentariamente en las anteriores publicaciones y le añade nuevos recursos. La narración encierra la tragedia de una joven heroína víctima de una mina antipersonas, este primer plano de la realidad da cuenta de un conflicto social y una degradación de un país. A partir de este evento en la narración se construye otro plano que se revela a esa realidad, el de la imaginación, Olivia y su padre están decididos a enfrentar la pesadez de su realidad a través de la creación de universos ficcionales tan diversos e inventivos que asombran a su avezado lector. Los viajes imaginativos de Olivia y su padre se remontan en una primer parte a conocer sus antepasados nativos y extranjeros a partir de los cuales trata de comprender su humanidad, posterior a ello está su nacimiento y desde este punto una serie de narraciones fragmentarias, que oscilan entre los más inverosímiles eventos y personajes, es así como Darwin, Esopo, Dios, Julio Verne empiezan a poblar los relatos.

En esta obra de nuevo se observa la extrema experimentación del autor con el discurso literario el cual impregna de textos de diversa índole estilizándolos, ejemplo de ello son los comics, el relato cinematográfico, la cibercultura, la ciencia, entre otros que en realidad convierten el texto en una propuesta literaria exigente a sus lectores y fructífera en cuanto experimentación e innovación artística.

No obstante, pese a la fértil producción literaria de Parra Sandoval y a los reconocimientos nacionales e internacionales (premio nacional de literatura con su novela *El don de Juan* y dos veces mención de honor del premio *Casa de las Américas* con sus novelas *El museo de lo inútil* y *Faraón Angola*), su obra ha tenido poca atención de la academia y de la crítica, hecho que se hace evidente en la ausencia de estudios amplios y sistemáticos que indaguen acerca de las virtudes artísticas de sus creaciones.

Estas razones justifican la realización de una investigación que como la presente, se ha propuesto descubrir los elementos esenciales de la poética novelesca hallados en las obras seleccionadas. Complementariamente, se buscará contribuir con el estímulo de una corriente crítica que reivindique la obra del autor vallecaucano y de sus aportes a la literatura colombiana.

Con tal propósito se recurrirá al enfoque bajtiniano de los estudios dialógicos, a partir del cual se realiza una interlocución con su propuesta de crítica literaria en la que conceptos como poética, género novelesco, alteridad, dialogismo, cultura popular, carnavalización, héroe, lector y autor, cronotopo, entre otros, se han convertido en referentes indispensables para la comprensión de la novela moderna. También, se tendrán en cuenta los estudios críticos en torno a la obra del autor y otros enfoques teóricos, especialmente aquellos que dialogan con la propuesta bajtiniana y que coinciden con nuestro punto de vista en torno a la percepción de una poética novelesca dialógica a partir de las creaciones narrativas de Parra Sandoval.

Adoptar el concepto de *poética dialógica* implica entenderlo como un constructo teórico que hace énfasis en la consideración del principio de alteridad o reconocimiento esencial del otro para la creación artística; en la naturaleza dialógica del individuo, su expresión mediante enunciados (entre ellos los literarios); en la dinámica relación de sentido que se produce en el proceso de interacción artística entre el autor, la obra y el lector; y en el fluido diálogo que asume el enunciado artístico verbal con la vida cotidiana a partir de la reelaboración de sus valoraciones sociales no expresadas o sobreentendidos.

De acuerdo con los hallazgos bajtinianos, observamos que la poética dialógica implica un análisis de los fenómenos estudiados para proyectarlos como hipótesis de trabajo en la comprensión del proyecto artístico de un autor. Asimismo vemos que Bajtin no formuló una poética general sino que indagó numerosos casos particulares y a partir de estos estableció hipótesis de trabajo que articularon su poética histórica.

Al igual que el término de poética dialógica también es importante aclarar otros conceptos claves para esta investigación, este es el de género novelesco, el cual se entiende como una variedad de estilos y voces que se hallan situados en planos lingüísticos diferentes, tal es el caso de la composición literaria artística y su diálogo con registros orales, de la cultura popular, la cultura de masas, textos no literarios que entran a conjugarse a través de un ejercicio de estilización. Esta diversidad constituye el rasgo distintivo de una novela. El valor creativo de una obra se manifiesta a través de la capacidad de organizar artísticamente la heterogeneidad de discursos que la integran, es decir, su heteroglosia. “La especificidad estilística del género novelesco reside precisamente en la unificación de tales unidades subordinadas, aunque relativamente autónomas (algunas veces, incluso plurilingüal), en la unidad superior del todo: el estilo de la novela reside en la combinación de estilos; el lenguaje de la novela es el sistema de la lengua” (Bajtín, 1989:80).

En este sentido la novela anómica puede entenderse como un subgénero narrativo de la novela polifónica ya que contiene rasgos como la proyección de un plano de autoconciencia de los personajes; la presencia de un multilingüismo de la nueva era; la recurrencia a múltiples géneros discursivos que estructuran el relato; la representación de una serie de cronotopos particulares en los que la fusión espacial y temporal da cabida a un ser en crisis e inconforme; y la reivindicación de la herencia cómico-seria y carnavalesca. Adicional a todos estos rasgos, se hace el hallazgo de una autoconciencia metaficcional que desborda los rasgos de la novela polifónica.

En la búsqueda de experimentación por nuevos lenguajes, la novela anómica recurre a expresiones propias de la cultura popular y sus vínculos con el carnaval. La cultura popular se remonta a celebraciones ancestrales en la que los seres humanos construían una dualidad de mundo y buscaban desacralizar los ritos serios o solemnes. Desde un punto distante al de lo sagrado estos ritos se relacionaban con la cotidianidad y la familiaridad entre todos los individuos sin barreras de clase o poder, en un auténtico humanismo. Se hace presente en la obra de Parra Sandoval a través de un texto carnavalizado en el que la experimentación en la risa, el lenguaje (jaculatorias, chistes, canciones), la representación del cuerpo, el humor, entre otros, son elementos tangenciales en la arquitectura del relato.

Por último, es necesario explicar el concepto de cronotopo, éste puede entenderse como “la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura” (Bajtin, 1989: 237). Esta categoría es tangencial en la interpretación de una poética ya que refieren al impacto que una estructura ideológica cultural genera al entrar en relación con un ser social y como se da un proceso de asimilación, desde el punto de vista artístico se hace consciencia de ese proceso y se busca hacer visible su representación en la obra de arte.

El método al que se ha vinculado la presente investigación se relaciona con la crítica dialógica, la cual concibe la obra literaria como una voz abierta a interlocuciones, a partir de las cuales su sentido se renueva con cada nuevo diálogo. La crítica dialógica obedece a una corriente que refirma que el acto de la escritura artística es también un acto comunicativo, por ende, existen una serie de valores comunes que un lector encuentra en su aproximación a la obra. Por eso un lector, no solo debe recaer en la afirmación apologética de una obra en la que se validan todas las proposiciones de un autor, ni por el contrario, la estricta visión de un componente ideológico en la que las obras se trasforman en el reflejo de ésta. Sino que el diálogo con ésta le permite al lector afirmar pero a su vez contradecir, en una reciprocidad constructora de nuevos sentidos. Tal como lo ha afirmado Tzvetan Todorov:

La crítica dialógica habla, no acerca de las obras, sino de las obras o, más bien, con las obras; se niega a eliminar cualquiera de las dos voces en presencia. El texto criticado no es un objeto que deba asumir un metalenguaje, sino un discurso que se encuentra con el crítico; el autor es un tú y no un él, un interlocutor con el cual se discute acerca de los valores humanos. (19991:150)

Con el fin de facilitar al lector una visión panorámica del presente estudio, se señalarán a continuación los capítulos que lo estructuran.

El primero, titulado *La novela anómica de Parra Sandoval y su reivindicación en la literatura colombiana* compuesto por dos partes, la primera titulada *La rebeldía artística*



*de Parra Sandoval expresada en la novela anómica* y la segunda *La novelística de Parra Sandoval en contexto* se proponen dar a conocer los aspectos esenciales que caracterizan la poética novelesca de este autor y contrastar dicho análisis con los estudios críticos que se han producido hasta la fecha en torno a su obra.

El segundo capítulo denominado *Un héroe inexpugnable visto en cuatro novelas de Rodrigo Parra Sandoval*, reflexiona sobre el tipo de ente ficcional al que dan lugar las novelas de este autor y da cuenta de los estadios por los que pasa el héroe que oscilan desde el sometimiento tanto físico como mental debido a los designios de otros hasta llegar a convertirse en un ser autoconsciente de su ser en el mundo y en la narración. Esta autoconciencia que se da con mayor recurrencia en el ámbito escritural también se despliega hacia el universo textual donde el héroe busca contrarrestar los poderes ideológicos que pretenden someterlo y, a su vez, esta característica lo convierte en un hacedor de historias y un ser inexpugnable ya que a pesar de todos los sometimientos que recibe para aplacar su ser, los héroes se resisten con ayuda de la imaginación.

El tercero, intitulado *La representación artística del tiempo y el espacio en la novelística de Rodrigo Parra Sandoval* estudia la fusión artística que tienen el espacio y el tiempo en la poética novelesca del autor vallecaucano y el vínculo que establece con los personajes, pues el cronotopo se convierte en un categoría fundamental en el trabajo hermenéutico de una poética novelesca. Desde esta perspectiva se postularon cuatro series básicas para la comprensión de la representación artística del cronotopo que a su vez se constituyen en cuatro subcapítulos, a saber: *El umbral*, *El Trópico*, *Los extramuros* y *Los microcosmos contenidos*; A partir de cada uno de estos se observa la influencia del cronotopo en la representación del universo artístico que construyen los héroes y su afectación en los acontecimientos que estos vivencian.

El último capítulo titulado *Cultura popular y kitsch como trasfondo estético de una poética novelesca*, tiene como propósito analizar el trasfondo cultural del cual se nutren las creaciones del autor vallecaucano, especialmente las resonancias de la cultura popular y

del *kitsch*, fenómenos que ocurren mediante el proceso de carnavalización que experimentan sus novelas.

Como hemos señalado anteriormente, este estudio acerca de la obra del escritor Rodrigo Parra Sandoval busca contribuir con el estímulo de una corriente crítica que reivindique la obra de este autor y descubra el lugar que le corresponde en la historia de la literatura colombiana. Simultáneamente, se propone presentar una perspectiva de análisis que convoca un diálogo entre el punto de vista del investigador, las obras del autor, la teoría literaria contemporánea inspirada en Bajtin, algunos planteamientos críticos sobre la novela hispanoamericana y colombiana, diversos estudios críticos sobre la obra del escritor y los potenciales lectores de este trabajo.

Queda, pues, este trabajo a disposición de los lectores de quienes espera una enriquecedora interlocución que permita en el tiempo profundizar en la obra del escritor vallecaucano y proyectar sus hallazgos artísticos en el ámbito de la literatura colombiana e hispanoamericana.

## **1. La novela anómica de Parra Sandoval y su reivindicación en la literatura colombiana**

Este primer capítulo pretende dar análisis a dos propósitos principales. El primero consiste en ver como a partir del concepto de novela anómica se puede edificar la poética novelesca de Parra Sandoval y; la segunda es reconocer como la obra de RPS<sup>1</sup> aporta significativamente a la narrativa colombiana a través de la experimentación y novedad artística que impregna en cada una de sus obras. El horizonte crítico de este estudio estará mediado por los planteamientos bajtinianos y por las investigaciones que se han realizado en torno al género de la novela en Colombia y en particular, respecto a la obra de este autor.

### **1.1 La rebeldía artística de Parra Sandoval expresada en la novela anómica**

La proximidad que se descubre entre la obra de RPS y las particularidades del subgénero novela anómica propuesto en esta investigación se pueden evidenciar a partir de la rebeldía artística expresada en la obras del autor, las cuales se resisten a perpetuar tendencias epocales y en cambio persiguen la transformación e innovación a través de rasgos como el dialogismo y la polifonía. La anomía es rebeldía frente a las normas. La escritura de Parra Sandoval da cuenta de una rebelión expresa con relación a las formas de escritura de una

---

<sup>1</sup> Con el propósito de abreviar, a partir de esta anotación recurriremos a la mención del nombre y apellidos del autor por sus letras iniciales.

novela tradicional, es por esta razón que llamaremos al tipo de novela que él propone *novela anómica*<sup>2</sup> y trataremos de explicar cómo se manifiesta.

La novela anómica podría comprenderse como un subgénero narrativo de la novela polifónica pues aglutina muchos de los rasgos que ésta postula, tales como, la proyección de un plano de autoconciencia de los personajes los cuales se comprenden como una conciencia con voz, reconocimiento de su mundo y de otras conciencias; también la presencia de un multilingüismo de la nueva era, que se expresa mediante el uso de lenguajes como el verbal, de redes sociales (formatos de blog y de chat); la recurrencia a múltiples géneros discursivos que estructuran el relato, tales como minicuento, fábula, melodrama, diario, historieta, comic, videoclip, epístola, etc.; la representación de una serie de cronotopos particulares en los que la fusión espacial y temporal da cabida a un ser en crisis e inconforme; y la reivindicación de la herencia cómico-seria y carnalesca expresada mediante formas típicas de la cultura popular y del *kitsch* (oraciones, canciones, letanías, etc.). Adicional a todos estos rasgos, se hace el hallazgo de una autoconciencia metaficcional que desborda los rasgos de la novela polifónica pues en este caso los personajes se subvierten en el plano de los parámetros escriturales del texto, estableciendo una rebeldía no solo en el plano de lo sociológico sino también en el plano de la producción textual.

Se ha considerado pertinente utilizar el término anómica para caracterizar el tipo de novela producida por Parra Sandoval, pues permite aglutinar las características antes mencionadas respecto al género y la forma como son asimiladas en la poética novelesca de este autor.

---

<sup>2</sup> La anomia es un término propio de la sociología pues esta palabra fue introducida en el léxico sociológico por Émile Durkheim y se refiere al comportamiento que expresa rebeldía frente a las normas sociales establecidas; ha sido ampliada para calificar la inconformidad frente a un canon epocal y el deseo de proponer formas alternativas. De este último concepto nos hemos valido para nominar la novelística del escritor Rodrigo Parra Sandoval, pues, los rasgos presentes en sus novelas permiten considerar la ruptura que genera en relación con las formas novelescas propias del momento en que se produce y sus aportes a la evolución de la novela en Colombia.

Además, posibilita explicar la distancia que dicha propuesta narrativa establece con el tipo de literatura imperante en la época en que se produce, eclipsada parte de ésta por la onda que deja la producción garciamarquiana. Al integrar la producción del autor vallecaucano bajo el concepto de novela anómica también se pretende resaltar un tipo de creación artística que aunque mantiene vínculos con la tradición narrativa colombiana, se libera de los condicionamientos de un canon epocal y opta por la experimentación y la búsqueda de nuevas perspectivas estéticas en procura de configurar universos ficcionales novedosos, totalizantes y dialógicos.

Al ser la novela un género en vías de constitución que todavía expresa múltiples posibilidades de experimentación estética, dicho género se encuentra en sintonía con los cambios que se suceden en la historia de los seres humanos y a la vez con las diferentes facetas de los mismos, por tal razón, recurre al humor y a la crítica; aspectos fundamentales que le permiten renovarse autocriticándose y simultáneamente salir victoriosa de la lucha en que participa con los demás géneros (algunos de los cuales son eliminados y otros estilizados al ser incluidos en el ámbito novelesco). La novela renueva constantemente su lengua gracias a las múltiples interacciones que establece con los discursos literarios y extraliterarios y ésta es a su vez, según el crítico ruso Mijail Bajtin, “...el héroe principal de ese drama que representa la evolución literaria de la nueva época” (1977: 41).

En opinión de Bajtin las concepciones artísticas de nuestra época serán definitivas para el progreso de la novela, pues, considera que este género tiene aún grandes posibilidades estéticas y su proceso está lejos de concluirse:

El proceso de desarrollo de la novela se halla todavía muy lejos de estar concluido. Ese proceso ingresa actualmente en una nueva fase, puesta bajo el signo de una extraordinaria complejidad y profundización de nuestra noción del mundo, de un sorprendente crecimiento de las exigencias humanas, de la lucidez y de la capacidad crítica de los hombres. (1978: 300).

En el espacio de esa lucha de géneros que se escenifica en la literatura mundial y que tiene como héroe principal a la novela, se desarrolla también la narrativa colombiana en la que

se ubica la producción novelesca de Parra Sandoval, la cual contribuye con los avances que ha venido alcanzando el género novela en nuestra literatura. Sus creaciones a la vez que comparten los lineamientos esenciales de este género, de la tradición colombiana y latinoamericana, persiguen su constante renovación y asimilan la discursividad contemporánea que ilumina las producciones verbales desarrolladas por el autor.

La creación novelesca de RPS puede ser calificada como anómica no solo por las connotaciones léxicas de experimentación y ruptura estéticas que implica el término, como ya está dicho, sino por las características genéricas y culturales en las que se edifica este tipo de narrativa, a saber: ser una novela profundamente emparentada con la condición enigmática del hombre contemporáneo, que reivindica constantemente el diálogo entre ciencia y literatura, mediante el diálogo con y la estilización de los géneros que circulan en su órbita discursiva, que explora la representación artística del otro e indaga constantemente por la marca indeleble del vínculo cronotópico que relaciona artísticamente el ser con el ámbito en el que se desenvuelve. Cada uno de estos rasgos será levemente esbozado pues permiten sustentar el concepto de novela anómica aunque su abordaje y desarrollo de manera más concienzuda es producto de los siguientes capítulos.

El primer rasgo artístico que edifica la poética novelesca de este autor vallecaucano se relaciona con la condición enigmática del hombre contemporáneo. Vale la pena destacar que los personajes de Parra Sandoval y en particular aquellos que pertenecen a las novelas estudiadas para esta investigación se configuran como seres que experimentan profundas crisis ligadas a presiones sociales o vinculadas con sus procesos existenciales. Como ejemplo de esta crisis producto de afectaciones sociales está Arnovio Filigrana, el personaje de la novela *El álbum secreto del Sagrado Corazón*, quien encuentra el espacio de la narración como un medio de liberación y de fuga ante las imposiciones de una vida religiosa; en una condición similar se encuentra, en la novela *El Don de Juan*, Juan Santana fatigado de tener que llevar una vida igual a la de otros para lograr el calificativo de normal, por ello decide abdicar a esos modelos sociales y construir un estilo de vida ligado a sus intereses, debido a esto se convierte en un revolucionario e imaginador de

tiempo completo; también se encuentran Olivia y Paul Wolf, en la novela *El Museo de lo inútil*, quienes víctimas de la violencia persiguen la liberación a través de la invención y narración de relatos fantásticos y; finalmente, la crisis existencial relacionada con la pesadez del tiempo, es la sensación más notoria en un personaje como Altagracia Arismendi quien ve con el trasegar del mismo la necesidad de recordar su vida, pues siente que éste avanza rápidamente y tienden a repetirse muchas de sus vivencias en sus descendientes.

Los personajes de Parra Sandoval son inconformes, críticos, y libertarios pues luchan con todas sus fuerzas para evitar que los limitantes sociales, mentales o biológicos opaquen su existencia, ellos se liberan de las ataduras y lo hacen a través del recurso de la verbalización artística, construyendo relatos fantasiosos que avivan su existencia y la salvan de la locura o del aburrimiento.

Los héroes son inconformes por naturaleza, al igual que uno de los principios fundamentales del subgénero de la novela anómica pues resisten a los limitantes que encuentran en su camino. La configuración de un tipo de personaje con estas características de autonomía y autoconciencia implica comprender la representación artística del héroe de Parra Sandoval en relación con el principio de la alteridad o representación artística del otro, es preciso señalar, como el héroe adquiere nuevos atributos que le permiten liberarse de un determinismo y sometimiento y, se convierte en un ser empoderado de su discurso y capaz de verbalizarlo a través de su propia voz. Esta noción de héroe puede considerarse como un rasgo de ruptura con la tradición literaria donde el tema del personaje imaginario ha sido considerado históricamente desde otros enfoques. El héroe experimenta varios estadios que oscilan desde el sometimiento físico e ideológico hasta la liberación de todas las ataduras mentales gracias a una fuerza que sale de su ser y se resiste a ser concluido de cualquier tipo, este héroe será llamado inexpugnable porque a pesar de todos los avatares y poderes que tratan de esclavizarlo, éste se convierte en libertario y autoconsciente. La autoconciencia es vista desde dos perspectivas, la primera en el plano sociológico al interior del universo de ficción en el que el héroe es consciente de los poderes ideológicos que tratan de regular su vida y, en el

plano de la ficción gracias al espacio que va ganando el héroe con respecto al ámbito escritural del relato, en un ejercicio metaficcional. Un hacedor de historias esa es la categoría del héroe que lo lleva a quebrar el plano de la novela polifónica y afianzar el concepto de novela anómica desde la alteridad artística.

Constituye un ejemplo particularmente realizado de una clase de relación humana, es decir, una perspectiva de la Alteridad traspuesta al plano artístico en el cual se producen relaciones entre dos o más conciencias (Autor y Héroe(s)), en condiciones de igualdad y recíproca complementación de sentido, teniendo en cuenta que son seres inacabados, incompletos y heteróclitos que se requieren para encontrarle sentido a sus vidas en el contexto humano y artístico” (González Martínez, 1996: 95).

Estos rasgos del héroe aunque serán desarrollados con mayor detenimiento en el capítulo que refiere al personaje esbozan la concepción de novela anómica que aquí se pretende sustentar pues dan cuenta de cómo desde la configuración de un ente ficcional tan definitivo para la novela se empieza a generar una ruptura de la obra de RPS en el marco de la historia de la narrativa colombiana.

La estrategia narrativa de la autoconciencia de la que dota el autor a sus personajes, se manifiesta en la libertad de estos para desplegar su *capacidad creadora*, rasgo que puede apreciarse en el uso de la narración y de la escritura para transmitir eventos, emociones, anhelos, acerca de *su propia vida*. A diferencia del tipo de novela que emplea al narrador omnisciente como conocedor y relator único de la historia de otros, las novelas de RPS evidencian la extinción de esta figura para dar paso a un personaje, creador de su propio discurso e interlocutor dialógico del discurso ajeno. Esta condición narradora determina a su vez una notable disminución del papel protagónico del autor.

En *El don de Juan*, por ejemplo, el personaje Juan Santana induce a su creador ficcional Luis Mejía a ubicarse en una condición de autoridad relativa, pues, éste último llega a dudar de su rol en la narración mientras que su personaje adquiere libertad y fuerza creadora en ésta, este hecho se manifiesta en las preguntas que el narrador le expresa a su ente ficcional: ¿Por qué no escribe él mismo su autobiografía? ¿Será posible que el



personaje de una narración se rebele contra su narrador y le imponga, de manera irónica, la obligación de escribir la historia que ya está escribiendo? (Parra, 2002:33).

La pregunta en este caso desentroniza la presunta autoridad narrativa del creador/autor, relativiza su conocimiento del personaje y deja en evidencia la incertidumbre sobre su propia existencia. Simultáneamente, intensifica el rol creativo del personaje y lo convierte en un interlocutor dinámico, reafirmando de paso su condición existencial: ¿Por qué no escribe él mismo su autobiografía? Se pregunta el personaje escritor Luis Mejía. Situación similar se evidencia en *El álbum secreto del sagrado corazón*, y con mayor intensidad en *El museo de lo inútil* pues en estas novelas los personajes se apropian del relato y se convierten en narradores-autores del mismo, confrontando espacios con un autor real a quien en ocasiones le dirigen comentarios que lo acusan de obsolescencia y de atraso. Ejemplo de ello es el apartado en el que Arnovio se dirige al autor advirtiéndole de su intención de subvertir la novela y además aprovecha la ocasión para manifestarle lo tedioso que se ha vuelto el relato con tanta cita bíblica “¿Qué paso mano? Con ese final melodramático. Mi querido pan de choclo, cualquiera cree que se te rayó definitivamente, que la tenés cacuza que se te sale el agua como a zuzunga...” (1985:161) o la autoridad relativa manifiesta en *El museo de lo inútil* donde sus personajes declaran que “Ninguna historia es exactamente como es, es como se cuenta. En realidad todos inventamos las historias al contarlas. (2007:120)

El siguiente rasgo artístico fundamental para la comprensión de la poética novelesca de Parra Sandoval es el cronotopo o fusión artística de tiempo y espacio, éste se edifica a través de un grupo de series, a saber: *un cronotopo del umbral*, *un cronotopo del trópico*, *un cronotopo de los extramuros* y *microcosmos contenidos*; Cada uno de estos aspectos representa un lazo de unión del ser con su espacio y tiempo vital.

La propuesta bajtiniana en torno al tiempo y el espacio literarios se fundamenta en la fusión artística de estas dos categorías y recibe el nombre de cronotopo, (concepto inspirado en la teoría de la relatividad de Einstein). Según Bajtin (1989) el cronotopo es “la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la

literatura” (1989: 237). Para el autor ruso, el cronotopo expresa “el carácter indisoluble del espacio y tiempo” (1989: 237).

Algunos sectores de la crítica han descubierto en la categoría del cronotopo novelístico un fuerte acento de la historia social y la geografía humana, sustentadas en un trasfondo ideológico y cultural y en las diversas formas en que el ser humano los asimila. Tal como lo expresa el grupo de investigación de la Universidad de Córdoba (Argentina) liderado por Pampa O. Aran de Meriles, el cual explica al respecto:

“La categoría del cronotopo novelístico es la resultante de la importancia que Bajtin le atribuye a los contextos socio históricos -y por extensión, geográficos- en la organización ideológica de una cultura y el modo en que el hombre social los “asimila”, es decir, los procesa en forma espontánea, como los organismos biológicos lo hacen con el medio en el que viven. Lo que hace el artista es volver intencional esa percepción, desde su idea creadora”. (1998: 66-67).

La crítica colombiana, en especial la que efectúa Luz Mary Giraldo, ha observado como en las novelas de RPS el tiempo y el espacio van mutando desde lo rural fundacional hasta lo urbano en crisis. Dando lugar a un héroe o heroína en evolución que pareciera que en cada novela va transformándose al igual que lo hace su entorno y disputando nuevos espacios geográficos e intelectuales. Según Giraldo, “las voces femeninas que sirven de disculpa para el enunciado y la enunciación permiten deducir que se trata de momentos fundacionales: el paso de lo rural a lo urbano que se cumple entre *Un pasado para Micaela* (1988), *La amante de Shakespeare* (1989) y *La hora de los cuerpos* (1990), muestra en las protagonistas y narradoras femeninas un asidero en los orígenes del territorio y de la escritura”. (1998: 23-24)

Con la voz de cada una se da a conocer la historia de una culpa, de una cultura, de un afán libertador y de un proceso de desarrollo que va de lo rural a lo provinciano y de éste a lo urbano. Tanto *El álbum secreto del Sagrado Corazón* como *La didáctica vida de Aníbal Grandas* (1990) dan cuenta, en un ámbito urbano con visos de provincia, de la necesidad de asumir un aprendizaje vital frente a la conciencia opresora de los valores y la importancia de la palabra que rompe los esquemas de la solemnidad. De ahí que las voces se metaforseen pugnando por la liberación de los esquemas, hasta realizarse de manera más proliferativa en *Tarzán y el filósofo desnudo*, en que la ciudad representa la crisis de la totalidad y la desmitificación del saber. (Giraldo, 1998: 23-24).

Por su parte, Pineda Botero observa en *Tarzán y el filósofo desnudo* la fuerte presencia de un entorno citadino que oscila entre Cali y Alemania y la incursión en un lenguaje propio de ese contexto, con unos personajes y situaciones bastante paradójicas y cómicas.

Los diálogos ocurren en Cali y ciudades alemanas que visitan los profesores: parques, salones de clase, cuartos de hotel, oficinas, restaurantes, discotecas, prostíbulos, salas de cine porno. El discurso está elaborado con una mezcla de lenguaje oral citadino, lugares comunes y parodias de textos abstractos. Pero nunca se llega a nada concreto, como si cada cosa que ocurriese en el mundo tuviera su lado serio y su lado cómico. Siempre irrumpe la paradoja y la risa. (Pineda Botero, 2005:149).

Fernando Garay, otro de los estudiosos de las creaciones de RPS observa como en la obra *El museo de lo inútil* se concibe una especie de cibercultura a través de la representación de la ciudad ya que se quiebran las limitaciones semióticas, se abre un espacio de interacción de múltiples voces evidente en la fragmentación de la univocidad del discurso para dar lugar a un tipo de autoría múltiple.

Una ciudad entera que se involucra en la narración, donde se mezclan pensamientos cultos y no tan cultos, desde Esopo, el cual introduce a Charles Darwin, una profesora de literatura con sus alusiones a Flaubert y el sexo, un político con fuertes aberraciones sexuales, Julio Verne en un extraño país, un sociólogo, un pedagogo y un perro pequinés, hacen parte de la larga lista de sueños que día a día llegan por medios electrónicos al Paraíso Mozartiano. Todos aportando a la creación de un mundo narrativo onírico que muy parecido a lo que ocurre en Cibercultura, rompe las barreras semióticas que se imponen entre las distintas artes y escrituras, creando una sinfonía de voces, mundos y teorías, que se mezclan, cruzan y conectan, dejando en evidencia una autoría múltiple que no responde a una única manera de pensar, sino a los enlaces que se pueden gestar entre las artes y pensamientos. (Garay, 2010:80).

La representación del tiempo y el espacio presente en los anteriores críticos revela la sustancial importancia de esta categoría en la comprensión del proyecto artístico de RPS pues sus novelas muestran la notoria influencia del cronotopo en sus personajes, y de la evolución que éste tiene con cada nueva publicación. Sin embargo, la comprensión del cronotopo en RPS implica ir más allá ya que se trata de entender como estas dos categorías penetran el argumento de las historias hasta el punto de determinar fundamentalmente el género y las variantes de éste, además, de su clara interpretación depende la noción de

héroe presente en las novelas y la forma cómo éste enfrenta las aventuras que encuentre en su camino.

La primera serie señalada por esta investigación para la comprensión de la fusión artística de tiempo y espacio es el *cronotopo del umbral* considerado como el marco general de las novelas aquí estudiadas, pues desde ese espacio, caracterizado por la crisis, la soledad, la insatisfacción y vivenciado en la intimidad de una habitación, una casa, un jardín, una cama es que los personajes deciden entablar una búsqueda que les permita comprender el sentido de sus vidas, evaluarlas, sobrellevarlas y si es necesario redireccionarlas. El umbral representa la profunda crisis en la que se ve sumido el hombre moderno Arnovio Filigrana quien enfrenta una lucha entre lo dogmático y lo propio de su ser negro, popular.

Después de doce años de vida profana y de seis años en el Menor, haciéndole al latín y gastando sotana los domingos, siempre es que son muchas las vainas que hay que recordar... y ponerle música a la procesión para no morir de tedio... este semestre tengo que darle una repasada cuidadosamente a mi vida de seminarista para considerar las cosas con serenidad...para que ilumine el caletre de este su hijo chiflorines que cada día está más deschavetado, desvirolado, tejicorrido, zombificado, aseminaristado y etcétera. (1985:13)

La crisis también es producto de situaciones externas, ejemplo de ello es el motivo que desencadena la sensación de desequilibrio emocional y existencia en Olivia Wolf. "...sin causa aparente convertido en un ser astillado y perplejo... dejáramos ahí la historia congelada para siempre en una llamada telefónica, porque dentro de unas semanas te vas a operar de la columna vertebral. El resultado de esa operación puede ser para ti un comienzo o un final" (2007:19). Cuando el personaje se refiere a que no está latente una causa aparente es que no entiende porqué al ser una adolescente tuvo que vivir un hecho de violencia tan impactante y dañino como pisar una mina antipersonas.

Sin embargo, el carácter rebelde de los personajes les impide sumirse en el desequilibrio emocional y físico, al contrario, despliegan su imaginación para inventar espacios de fuga a la pesadez de una vida. El personaje no se sujeta a un determinismo espacio-temporal sino que deshace cualquier tipo de ataduras para ser inexpugnable y libertario, es decir,

que las historias que tejen los personajes son una alegoría a la libertad del ser a pesar de las restricciones del mundo.

La segunda serie corresponde al *cronotopo del trópico* el cual se manifiesta en la condición de mestizaje e hibridación cultural que caracteriza el lugar donde habitan los personajes, este rasgo heteróclito e incluyente que Parra Sandoval ha denominado “tiempo mestizo” y se comprende como un “... tiempo social donde habitan los tiempos de la premodernidad, la modernidad y la postmodernidad, los tiempos del atraso educativo, donde la personalidad de cada hombre y cada mujer ha sido horneada con el barro de estos tiempos al tiempo, podríamos llamarlo tiempo mestizo” (Parra Sandoval, 1995: 129-158).

El *cronotopo del trópico* es diverso por esencia pues es producto de esas diversas influencias raciales, culturales y sociales que lo han moldeado. Ejemplo de ello, es lo que sucede en *El museo de lo inútil* pues un personaje como Perucho Santana contiene todas las características de un señor feudal, aplica leyes propias de la premodernidad como lo es el derecho de pernada y a su vez hace uso de artefactos tecnológicos propios de la modernidad. Esto puede explicarse en el marco de una sociedad que ha sido edificada desde múltiples influencias y que no termina de asimilar una transformación cuando se le impone otra, dando lugar a esta mezcla tan diversa.

*El cronotopo de los extramuros* la tercera de las series y refiere a un cronotopo próximo a las expresiones del pueblo y de la cultura de masas. Los personajes de las novelas objeto de estudio son seres que se configuran en parte debido a estos espacios de paso y del anonimato. La sala de cine, la tienda de comics, lo concerniente a la cibercultura (chat, blogs, mails...etc), las celebraciones populares; entre otros espacios, representan un fuerte vínculo del ser con un espacio de provincia que poco a poco va adquiriendo los rasgos de urbe. Estos espacios les brindan a los héroes la posibilidad de elegir dónde quieren estar y a su vez ratifican esa autonomía del personaje quien desea liberarse de los espacios impuestos y restrictivos.

En *El álbum secreto del sagrado corazón*, por ejemplo, el espacio para Arnovio Filigrana contiene una significación fundamental que le permite liberarse de las restricciones del seminario, Cali se convierte en un espacio cosmopolita en el que lo propio de un mundo globalizado y las expresiones de una cultura de masas se imponen, además, en este espacio se siente libre de experimentar y aprender sin juzgamientos.

CALI: VIDEO Y AUDIO. La salida de oficinas para el almuerzo, una sola vía, los edificios botando estómagos, haciendo hervir el tráfico, tome CocaCola la chispa de la vida. Teatro Isaacs, calle once, carrera tercera, presentes y humildes para fiar, ausentes y bravos para pagar, el carrito de cigarrillos y galletitas con toldo plástico para el sol ácido, la lluvia traicionera, el vendedor de minucias, a ocho pesos el Marlboro, el Lucky, el Chester, el Virginia Slim, ocho pesos no más, manzana californiana a ocho pesos el montón, rosaditas y grandotas con sabor americano. (1985: 82- 83)

*Los microcosmos contenidos* son la última de las series del cronotopo y refieren a espacios que por sus dinámicas de autonomía y libertad permiten a los personajes despojarse de las limitaciones o censuras sociales para sumergirse libremente, en sus ideas, su sexualidad y corporalidad. El sexo en las obras de Parra Sandoval se libera de tabúes para reconocer en este acto biológico la esencia y las verdades del ser. Ejemplo de ello es lo que sucede en El paraíso Mozartiano, prostíbulo y lugar de múltiples referencias en la obra *El museo de lo inútil*, allí se dan curiosas interacciones de los visitantes con las muchachas italianas, quienes curiosamente adoptan los nombres de las narradoras del *Decamerón*, razón de más para corroborar la afirmación de que en ese espacio sin restricciones el sexo se conjuga con la palabra para opinar y decir libremente lo que se piensa. El apartado “El rosado jacuzzi de los sueños” ilustra esa fusión en la que la intimidad de la escena y la imaginación se lugar:

Todos los lunes las mujeres del paraíso Mozartiano se reúnen por la mañana en el gran jacuzzi de la casa. Es una tina redonda, rosada y amplia donde las mujeres descansan el cuerpo del ajetreo laboral y comparten historias, rencillas y enamoramientos. Hablan de cosas de mujeres metidas en el agua revuelta del jacuzzi... y un lunes cualquiera Filomena cuenta un sueño. Y todas las muchachas comienzan a contar sus sueños (2007: 345)

El cuarto y último rasgo esencial para la comprensión de la poética novelesca de Parra Sandoval son los vínculos que entabla con la *literatura carnavalizada*<sup>3</sup>, pues sus novelas se integran a un grupo de creaciones que han asimilado y recreado desde el ámbito literario las imágenes y rasgos propios del carnaval como: *la vivacidad e insolencia del lenguaje* a través del cual se desentroniza el discurso solemne; *la incursión en expresiones populares*: lemas, chistes, oraciones, etc.; *la presencia de una risa ambivalente y sarcástica* y *la representación del cuerpo ligada a una estética de lo grotesco*, entre otros rasgos que encarnan las imágenes más expresivas de esa fiesta de la Edad Media. A esta incursión en los discursos propios de la cultura popular, se suma, el vínculo que la obra entabla con la estética del *Kitsch* y la cultura de masas.

Al respecto la crítica ha señalado algunos de los aspectos que rescatan estos rasgos en la obra de RPS, este es el caso de Pineda Botero quien observa la presencia de la parodia como recurso para desentronizar los discursos oficiales.

En esta novela se parodian todos los géneros, principalmente el discurso filosófico trascendental europeo. Con el uso de la exageración, transliteración, traducción libre, plagio, cita erudita en un contexto grotesco, anécdotas picarescas y otros recursos hipertextuales, el lenguaje pierde su función comunicativa y de conocimiento y se convierte en carnaval. (Pineda Botero, 2005:151).

Por su parte, Giraldo observa como RPS integra elementos propios de la cultura popular desde los materiales discursivos literarios y no literarios con los que enriquece el discurso, para ello hace referencia principalmente a la primera obra de este autor en contraste con *Tarzán y el filósofo desnudo*, al respecto afirma:

---

<sup>3</sup> Hasta la segunda mitad del siglo XVII los hombres participaban directamente todavía en el carnaval, o dicho en otra forma: este era una forma de la misma existencia. Por ello el carnaval tenía un carácter directo (algunos géneros estaban al servicio inmediato de las festividades). La fuente de la carnavalización era el mismo carnaval. Por otra parte, la carnavalización creó géneros nuevos, determinando no solo el contenido de las obras, sino también su principio literario, su forma. Sin embargo, desde la segunda mitad del siglo XVII deja de ser casi por completo una fuente inmediata de carnavalización, cede ese papel a la literatura propiamente carnavalizada. En esta forma la carnavalización se convierte en una tradición puramente literaria. (Bajtin: Carnaval y literatura. (326).

Si en *El álbum del Sagrado Corazón* se hace acopio de la cultura popular al activar su ser cotidiano y paradiario (novenas de santos, letras de canciones o nombres de personajes de cine mexicano o de Hollywood, concursos literarios, noticias e informes periodísticos, mentalidades burguesas identificadas en amas de casa y empleadas del servicio doméstico que asisten a congresos y convenciones), en esta última novela el universo se asocia al autoritarismo del conocimiento erudito institucionalizado en la academia. (Giraldo, 69: 1998).

Las observaciones de los críticos ilustran un panorama amplio desde el cual se puede comprender la experimentación en la cultura popular por parte del autor vallecaucano, para uno de ellos el lenguaje es la clave para entender el proceso de carnavalización de algunas de sus obras desde la sátira, lo grotesco, el pastiche, entre otros. Por su parte, la segunda crítica observa la presencia de lo popular desde los diversos materiales discursivos que hacen presencia. Estos señalamientos son claves para comprender la incidencia de lo popular en Parra Sandoval, no obstante, deben ser estudiados desde nuevas publicaciones, falta ampliar el corpus de estudio si se partiera por entender las obras de este autor como una literatura carnavalizada que adopta varias imágenes de esta fiesta para dinamizarlas en el texto artístico y en último lugar, los estudios carecen de continuidad ya que no detallan la evolución que ha tenido la narrativa de este autor al vincular cultura popular, *Kitsch* y cultura de masas.

La presencia de una literatura carnavalizada manifiesta en imágenes, expresiones lingüísticas y materiales discursivos ratifica la interpretación de novela anómica, pues utiliza recursos que renuevan la novela y hacen que ésta dialogue con textos no literarios propios de la cultura popular y masificada para estilizarlos en la obra de arte verbal. Desde *El Álbum secreto del sagrado corazón* con sus letanías, canciones, oraciones que van cediendo ante el conocimiento del héroe de lo urbano con sus variados lugares de entretenimiento se observa el tránsito de un ser de provincia a un ser masificado de la urbe. Además el progresivo conocimiento de sí mismo que adquiere el protagonista en la novela lo lleva a desacralizar las expresiones populares religiosas, rasgo propio de una literatura carnavalizada. Ejemplo de ello es el fragmento del sexto álbum “Y vivieron muchos años



y fueron infelices” en el que Arnovio observa desde el desencanto su vida de seminarista, para ello recurre a la burla mordaz y la crítica.

“...ideología burguesa, babosadas, desantificación, calumnias, destrozamiento de santos inexistentes, tantos siglos rezándole las beatas lambeladrillo chupacuras comecirios a fantasmas, engaño a la opinión pública imbecilidades, estafa y ahora con que no existieron eran fábula cuento chisme marandúa.

Santoral de viento,  
San Cocho ora pronobis,  
San Cudo ora pronobis,  
San Itario ora pronobis...” (1985: 135-136)

Otra imagen propia del carnaval es la representación del cuerpo como una imagen opuesta a los estereotipos de belleza, es decir, como una imagen anti convencional que puede estar atrofiada, tal es el caso de Olivia Wolf quien en toda la narración se encuentra en una silla de ruedas o representar la unión del cuerpo con la tierra como un movimiento cíclico de la vida, escenas de alumbramiento, lactancia, copulación donde se describen los órganos genitales son tan comunes en las narraciones de Parra Sandoval que rescatan el espíritu del carnaval antiguo donde la exposición del cuerpo reafirmaba la unión del ser con la naturaleza que lo vivificaba y a su vez ratificaba una estética grotesca donde la rareza, la descomposición son parte central de la representación corporal.

Ejemplo de ello son los relatos de Luis Mejía, es allí como uno de sus personajes, Carolina, vive más de diez embarazos o se percibe en la representación de su cuerpo esa exposición del universo, reafirmando que el cuerpo humano se halla en sintonía con la naturaleza y puede comprenderse como un microcosmos:

El quinto día trae gladiolos y se baja la blusa y exhibe el maravilloso seno izquierdo en el que giran los planetas del sistema solar: el Sol despide llamas en su corola y la Tierra azul es una belleza abisal. Muestra el seno derecho como quien va a amamantar y en él refulge una hélice de estrellitas llamada Vía Láctea: en el borde casi los extramuros, el diminuto sistema solar y el casi invisible planeta azul [...] Hacia el atardecer sale para su casa con un rápido movimiento de translación que tiene la velocidad de la luz y su cuerpo es toda una clase sobre el movimiento de rotación. (2002:96)

En el estudio de la novelística de Parra Sandoval se percibe la progresión que va viviendo de una literatura carnavalizada que retoma algunas imágenes propias de esta celebración

de la edad media con un ser envuelto en una industria cultural donde los *mass media*, y las expresiones propias de una cultura de masas entran en auge e impactan fuertemente en la vida de los personajes, tanto así que sus intereses y expectativas se ven supeditados a esta dinámica cultural. Este es el caso de Altagracia Arismendi quien en su aspiración de convertirse en escritora emulando a su admirado Shakespeare, fracasa en el intento y opta por seguir a Corín Tellado como el Shakespeare que se merece la ciudad: “Ha tratado de transmitir a sus hijos y a sus nietos el fuego maravilloso de su verdadero amor por Shakespeare pero cada día le asedia con más fuerza la certeza de que ellos leen al Cisne de Avon con los ojos de Corín Tellado (1989:25)

Todos estos rasgos esbozan sutilmente como se configura la poética novelesca de Parra Sandoval en el marco de una novela anómica que implica rebeldía artística y capacidad creativa para proponer otras representaciones ficcionales que quiebren los cánones epocales y opten por la incursión en nuevas estéticas. Estos rasgos se consideran los referentes artísticos más representativos en la novelística de Parra Sandoval, además en todos ellos se percibe el principio de transformación y experimentación fundamentales al momento de comprender un subgénero novelístico aquí denominado novela anómica, en el que se reinventa el discurso artístico cristalizando expresiones propias de la tradición popular y de la cultura de masas; se configura un héroe prometeico que se resiste a sufragar en sus crisis sino que resurge de éstas a través de la imaginación; y se hace visible una notoria influencia del cronotopo en los héroes.

Todos estos rasgos se configuran como las bases artísticas desde las cuales un novelista como Parra Sandoval edifica su poética creadora a partir de un principio de la desobediencia que implica negarse a ver en el mundo las mismas dinámicas que otros ya han visto y que en cambio se deja permear por la curiosidad y el deseo de descubrir en lo novedoso y desconocido otras formas de expresión que renueven el discurso artístico y aviven la irreverencia propia de sus obras. Tal como lo sintetiza Rocío Rueda en su artículo *La profecía de Flaubert: Rodrigo Parra Sandoval, el científico social y el novelista*:

...todo lo que hace un científico o un creador es desobedecer el conocimiento que existe hasta inventarse algo nuevo, el ser irreverente con los grandes teóricos, a no dejarse imponer una manera de ver el mundo. Pero sobre todo les decía que lo que hace un científico o un creador debía ser un gran placer. En últimas era como una ética de la desobediencia, para ser científico, para crear, para inventar hay que ser desobediente, salirse del molde, inventarse su propia historia. (Rueda, 1998:167).

A partir de la *ética de la desobediencia* es que RPS logra crear obras artísticas que sorprenden a sus lectores y les demanda una mirada anticonvencional de las mismas. Pues en ellas salen a flote lo anticanónico y la irreverencia en el acto literario; es desde este principio, la desobediencia que se ha comprendido cada una de las propuestas artísticas de RPS aquí estudiadas, pues tal como se ha señalado en numerosas ocasiones, éste revela, una actitud intrínseca del artista frente al acto literario, la cual es la rebeldía y la evidente intención de quebrantar lo impuesto para explorar en formas artísticas inusuales y novedosas.

## 1.2 La novelística de Parra Sandoval en contexto

En el ámbito de la literatura y la historia literaria colombianas resulta sorprendente ver como la producción novelesca de Parra Sandoval ha sido marginada; comprender las motivaciones que llevaron a este desconocimiento es uno de los propósitos de este escrito. Para ello se hará un recorrido por los momentos que han sido claves para la emancipación de la novela en Colombia y simultáneamente se contrastará con ellos la obra de Parra Sandoval en aras de comprender las razones por las cuales una poética novedosa, marcada por la experimentación y la rebeldía artística ha tenido poca acogida o ha sido objeto de rechazo en la mirada de los críticos literarios.

En primer lugar, el género novelesco en Colombia se ha constituido gracias a momentos decisivos a partir de las obras de Jorge Isaacs, José Eustasio Rivera y Gabriel García Márquez, considerados por la crítica como “...los más representativos y hasta definitivos de ciertos momentos sociales y culturales de nuestra historia y literatura”. (Giraldo, 1994: 9). El éxito temporal de esta batalla genérica puede apreciarse en el otorgamiento del

premio nobel a García Márquez (1982) que lo ubicó cimeramente en el ámbito nacional e internacional gracias a una de sus más importantes novelas: *Cien años de soledad* (1967). Así, se puede observar cómo la novela ha ido adquiriendo preponderancia en el ámbito cultural colombiano, pues, como señala Giraldo, los escritores mencionados “De una u otra manera han sido decisivos en la experiencia novelística nacional y latinoamericana al instaurar, desde su quehacer creativo, un universo con leyes propias que alcanza a ser espejo de la realidad” (1994:9).

La lucha reivindicatoria de la novela como género tanto en Colombia como en Hispanoamérica, ha continuado su ascendente esfuerzo, prueba de lo cual es el florecimiento de una renovada narrativa nacional posterior al denominado “Boom de la novela hispanoamericana”<sup>4</sup> que Ángel Rama ubicó en la generación a la que denominó “Los contestatarios del poder” (1982: 455). En ella aparecen por Colombia autores como Alberto Duque López, Germán Espinosa, Darío Ruiz, Humberto Valverde, Oscar Collazos, Héctor Sánchez, Vargas Osorio, Nicolás Suescún, Plinio Apuleyo, Andrés Caicedo, Rafael Humberto Moreno Durán y Luis Fayad, entre los que según Giraldo, Rama hubiese podido incluir a Rodrigo Parra Sandoval, Fanny Buitrago, Fernando Vallejo, Fernando Cruz Kronfly y Boris Salazar, si la muerte no lo hubiera sorprendido accidentalmente tan pronto.

Son varios los factores que aquejaron la divulgación y reconocimiento del género, entre ellos los relacionados con el proceso editorial y la ausencia de crítica experta en Colombia. Esto puede inferirse del estudio realizado por el crítico norteamericano Raymond Leslie Williams, quien hace un recorrido analítico por 49 novelas publicadas en la década del 70 y explica que entre los factores que afectaron esta narrativa los más determinantes fueron el problema editorial y la carencia de una crítica especializada. En cuanto al primero, el

---

<sup>4</sup> Según la crítica, el denominado “boom de la narrativa latinoamericana” fue un fenómeno editorial y literario surgido en las décadas del 60 y 70 del Siglo XX, momento en el cual se internacionalizó la producción literaria de un importante grupo de novelistas latinoamericanos como Gabriel García Márquez, Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa y Carlos Fuentes, entre otros.

crítico señala que por aquella época “...no había dónde publicar una novela colombiana dentro del país para que tuviera difusión nacional...”, (1981:16) y mucho menos internacional. Problemática que tiende a solucionarse a partir de la segunda mitad de la década, cuando aparecen editoriales nacionales como Plaza & Janés, Planeta, Tercer Mundo, Siglo XXI, Destino, Bedout, etc.

En cuanto a la ausencia de una crítica literaria especializada, Williams explica cómo este tipo de discurso se limitaba a los suplementos dominicales de algunos periódicos como *El Espectador*, *El colombiano* y *El Pueblo* de Bogotá, Medellín y Cali, respectivamente; lo cual implicaba en la mayoría de los casos falta de profundidad teórica, pues, se reducía a las reseñas, entrevistas o preámbulos explicativos anteriores a la publicación de algunos fragmentos de una novela. Según Williams, por aquella época no existía en Colombia la que se podría considerar como “crítica literaria propiamente dicha” (1981: 17).

Paradójicamente, el crítico norteamericano solo destaca 10 de las 49 novelas estudiadas, las que según su criterio logran sintetizar el mayor logro artístico, y corresponden a Fanny Buitrago, Fernando Soto Aparicio, Gustavo Álvarez Gardeazábal (obras de 1972 y 1974), Manuel Mejía Vallejo, Gabriel García Márquez, Héctor Sánchez, Andrés Caicedo, Flor Romero de Nohra y Plinio Apuleyo Mendoza. Las restantes obras, entre las que se menciona *El álbum secreto del Sagrado Corazón*, (1978) se incluyen a manera de inventario en una “Cronología de la época”, al final del texto. La mención simple de Parra Sandoval presuntamente obedece a que la novela mencionada era la primera publicación en este género que se daba a conocer públicamente por el autor. Además, es preciso señalar que según el crítico, los autores seleccionados gozaban de cierto reconocimiento internacional, prueba de lo cual era la aparición de sus nombres y algunos estudios de sus obras en publicaciones críticas internacionales como la revista francesa *Caravelle*, el libro *The Spanish American Novel* de Jhon Brushwood y el *Handbook of Latin American Studies*. Precisamente otra de las carencias de la obra de RPS era la falta de estudios específicos pues ésta seguía permaneciendo inexplorada ante la crítica especializada, hecho que también afecta la divulgación y el reconocimiento de la producción literaria del autor.

Otra perspectiva del proceso que ha llevado la novelística en Colombia es la que presenta la investigadora Helena Araujo (1994), quien analiza el desarrollo de la producción novelística colombiana posterior a la publicación de *Cien años de soledad*, que considera como postmacondismo debido a su ubicación crítica en relación con la herencia del realismo mágico inspirado en el estilo garciamarquiano que inspiró el surgimiento de ciertos “satélites”. En su estudio, esta crítica reivindica las obras de un grupo de autores que se distanciaron de los universos míticos para aproximarse a los fenómenos cotidianos propios de la vida urbana, entre los que destaca a Manuel Mejía Vallejo, Jorge Eliécer Ruiz, Fernando Vallejo, Gustavo Álvarez Gardeazábal, Carlos Perozzo, Marvel Moreno, Fanny Buitrago, Rafael H. Moreno Durán, Oscar Collazos, Plinio Apuleyo Mendoza, Luis Fayad y Antonio Caballero.

Para Araujo estos escritores buscan prescindir de la retórica con la que se sustenta el sistema clasista que expresa el lenguaje y retornarle su esencia creativa, proceso que logran mediante “...narraciones itinerantes, que promueven la interpretación de fenómenos sociales al confrontar imágenes de la vida urbana” (1994: 30). Así mismo, explica la investigadora, estos autores optan por cierta tematización de la existencia que enfrentan a los mecanismos del sistema, fenómeno que no solo deja al descubierto el desequilibrio que produce la industrialización forzada, sino que revela la compulsión del consumo, y a su vez, “...contiene categorías de sicologización para analizar situaciones en que se reconocen los diversos sectores de la sociedad” (1994: 30).

El olvido o desconocimiento que revela la autora frente a la obra de Parra Sandoval es similar al que ella denuncia en relación con la presencia de una imagen no estereotipada de la mujer en las novelas de este período, que es prácticamente inexistente debido al predominio del patriarcalismo, y que en el caso del autor vallecaucano se expresa en la omisión de su nombre y de su obra, pese a que para la época que abarca el estudio (décadas del 70 y 80) el escritor ya había producido tres importantes novelas (*El álbum secreto del Sagrado Corazón*, 1978; *Un pasado para Micaela*, 1988 y *La amante de*

*Shakespeare*, 1989), creaciones que exploraron temáticas afines a las que aborda la autora en su estudio: imágenes de lo urbano, cultura de masas, emancipación de la mujer. Así, se puede apreciar que las vicisitudes experimentadas por el género en el período señalado, son vivenciadas con mayor rigor en el caso de las novelas de Parra Sandoval.

Por su parte el crítico Eduardo Jaramillo Zuluaga quien coincide con el período de análisis de Araujo, explora otros tópicos que proyectan el desenvolvimiento del género novelesco en la cultura colombiana como su espíritu autocrítico, su confrontación con la tradición, y la experiencia de una visión exotópica.

En relación con el primer aspecto, la crítica señala como la novelística colombiana desarticula los modelos ideológicos de antaño como el sistema de imágenes y símbolos heredados de la novela *María*, para incursionar en universos más sensoriales y con mayor experimentación en el lenguaje; el segundo aspecto (confrontación de la tradición) se refiere a la crítica que entablaron los escritores con la cultura y con la literatura, enfatizando en esta última la lucha de géneros, fenómeno que se hizo visible con la presencia de una nueva generación de escritoras que dismantelaron el discurso masculino.

En cuanto a la experiencia de una visión exotópica, el crítico analiza la forma como algunos escritores de ese período buscaron espacios diferentes a su país natal para pensar “la cuestión literaria” siendo conscientes de su actividad artística y de los retos que implicaba ejercerla en una sociedad llena de problemas. Al respecto, el crítico alude a la mesa redonda realizada en la Casa de América Latina en París (1985) en la que confluyeron algunos escritores colombianos para reflexionar sobre dicho tema y dejar en evidencia su concepción respecto a ese momento coyuntural:

Vivimos la gran aventura del texto, de la literatura, estamos frente a un mundo, el nuestro, lleno de problemas, de contrastes, de tensiones, de confusión. Uno siente la necesidad de escribir en su rincón, sin plantearse en bloque los problemas de la literatura colombiana. Personalmente no lo hago. Simplemente participo de esa gran aventura que es la literatura. Estamos escribiendo (1994:56)

Pese a la intención de Jaramillo de dar una mirada al desarrollo del género y a sus problemáticas culturales y sociales en uno de sus momentos decisivos, su perspectiva no logra vislumbrar suficientemente el horizonte creativo, pues, al igual que la crítica anterior, tampoco en su estudio aparece alusión alguna a las obras de Parra Sandoval pese a que como ya se dijo, para esta época había publicado las tres novelas antes mencionadas.

El desconocimiento de las novelas del escritor vallecaucano en importantes sectores de la crítica se torna más preocupante cuando se exploran los estudios relacionados con su obra, los cuales se han producido fundamentalmente en Colombia. Al revisar la bibliografía crítica no aparece a la vista del investigador ningún libro o estudio amplio que dé cuenta de la poética novelesca construida por el autor durante más de tres décadas, y son escasas las indagaciones académicas expresadas a nivel monográfico o mediante proyectos de investigación. Aspectos como la caracterización del tipo de novela; la naturaleza del personaje; el manejo artístico del tiempo y el espacio, las resonancias de imágenes de la cultura popular y del *kitsch*; el uso de múltiples materiales; etc., son temas aún poco explorados en la comprensión del proyecto artístico de Parra Sandoval.

En el panorama crítico sobre la obra de este autor se aprecian reseñas y escritos esencialmente divulgativos, sujetos al espacio del artículo de revista o de la columna periodística. También, se encuentran algunos materiales críticos de mayor dimensión como el capítulo de libro, que analizan con mayor detenimiento aspectos relacionados con la poética novelesca del autor vallecaucano. De estos últimos, especialmente los que asumen un tono ensayístico y exploran con detenimiento, algunos rasgos artísticos que coinciden con nuestro punto de vista, hemos valorado su aporte y la pertinencia de sus hallazgos. Estudios como los de Luz Mery Giraldo, Álvaro Pineda Botero, César Valencia Solanilla, Rocío Rueda, Cristo Figueroa y Fernando Garay, entre otros, han sido considerados como referentes de interlocución crítica en el proceso de construcción analítica del presente escrito.



Críticos como Giraldo B., Pineda Botero y Valencia Solanilla, han realizado valiosos estudios en los que destacan la importancia de la producción narrativa del autor vallecaucano en la narrativa colombiana y reconocen a la vez el tono claramente experimental, lúdico y fragmentado de este discurso. Giraldo, por ejemplo, enfatiza en la condición no convencional de las creaciones novelescas de Parra Sandoval destacando su ubicación en una especie subversiva del género expresada mediante una técnica que ella denomina antinovela. “...la técnica de la antinovela, en la que todo es fragmentado, sin interés por una linealidad argumental y una conformación mimética de los personajes...” (Giraldo, 1998: 83). También, señala que se trata de la propuesta de una “nueva estética”:

....expresada en la metaficción y la autoconciencia (se escribe la antinovela a medida que se narra y el lector lee el proceso de su escritura en paralelo a la indignación de un yo fragmentado), desarrolla la idea de que la lectura-escritura está encarnada en cada álbum, según el movimiento rápido o lento (también como un camaleón) que asume la representación de un mundo totalizante y/o fragmentado, tal como se podría ver en el simulacro de éste visualizado en una y/o muchas fotografías. (Giraldo, 60: 1998).

Según Giraldo, la antinovela de Parra Sandoval implicaría un escritor y un lector ideales que estarían llamados a cumplir ciertos desafíos y a ejercitar algunas virtudes más allá de lo convencional, en una obra que no deja de ser una invitación a la conjetura y al placer:

La antinovela conjuga un escritor ideal para un lector análogo: aquél debe ser detective y el segundo, además, debe gozar las situaciones que ofrecen la realidad y la imaginación y “sudarlas” en la más cruda desnudez del sótano de la experiencia vital. Uno y otro se encuentran en la fascinación de la obra, que deviene juguetona. (Giraldo, 1998: 67).

Aunque Giraldo acierta en las observaciones relacionadas con la dimensión arquitectónica de las novelas de Parra Sandoval que estudia, sus apreciaciones se orientan más hacia la ubicación del escritor en el panorama de la literatura colombiana y de la situación de la novela en Colombia, razón por la cual se distancia de un señalamiento concienzudo de los rasgos artísticos esenciales de su novelística. Tal es el caso del manejo dado al concepto de “antinovela”, que en algunas partes de sus escritos explica la estudiosa como una “técnica” y seguidamente como una “nueva estética”.

Si bien, la condición de antinovela coincide con nuestro planteamiento de novela anómica respecto a la inadaptación y transformación en relación con el género en Colombia, también es cierto que deja abierta una polémica vinculada con la configuración del subgénero novelesco, pues no queda claro si el propósito del término antinovela es nominalizar ampliamente la producción narrativa del autor o sencillamente tipificar un procedimiento artístico empleado en sus obras.

El concepto de antinovela al expresar un principio fundamental para la comprensión de la poética novelesca del autor vallecaucano debería superar la ambigüedad y orientarse hacia una rigurosa caracterización que permita establecer con claridad la diferencia entre técnica, entendida como procedimiento y estética comprendida como una amplia concepción artística, de esta manera sería posible edificar con claridad una propuesta teórica mediante la cual se evidencien los hallazgos artísticos a los que ha llegado el creador, asunto que hasta el momento había permanecido irresuelto.

Otros críticos como Pineda Botero y Valencia Solanilla son más escuetos en sus análisis acerca de la novelística del escritor vallecaucano, pues se reducen al estudio de una de sus obras (*Tarzán y el filósofo desnudo*) empleando para ello breves capítulos de libro en el que se abordan estudios generales de la novela en Colombia. Respecto a la manera cómo interactúan los géneros en la obra de Parra Sandoval, Pineda Botero explica:

En esta novela se parodian todos los géneros, principalmente el discurso filosófico trascendental europeo. Con el uso de la exageración, transliteración, traducción libre, plagio, cita erudita en un contexto grotesco, anécdotas picarescas y otros recursos hipertextuales, el lenguaje pierde su función comunicativa y de conocimiento y se convierte en carnaval. (Pineda, 2005: 151).

Por su parte, Valencia Solanilla despliega una visión panorámica en torno a la obra de RPS y se refiere rápidamente al tipo de estructura novelesca, al punto de vista, los juegos del lenguaje, la desestructuración de los personajes y a la discursividad, todos ellos aspectos característicos de las demás obras del autor vallecaucano. Al respecto explica el crítico:

Su estructura es caleidoscópica multifocal en la perspectiva del punto de vista de la narración, presentando una serie variadísima de juegos del lenguaje e invención de nuevos vocablos, buscando en las palabras secretas e inéditas valencias, configurando y desfigurando personajes que son espejos de sí mismos y de los otros, descomponiendo la realidad en microcosmos que tienden al mosaico y al collage, postulando el juego de la imaginación como recurso catártico a la sordidez del mundo; y proponiendo un discurso crítico, despiadado, radical y rotundo, frente a uno de los estamentos con mayor influencia en la sociedad, la institución religiosa (1988:508).

Como se ha señalado, las observaciones de Pineda y Solanilla destacan algunos de los aspectos sustanciales de la novelística de RPS que dialogan con el género como la parodia, la desacralización de los discursos eruditos, el proceso de carnavalización del lenguaje, el énfasis en la fragmentación discursiva, la construcción del personaje y el sentido crítico frente a las instituciones, especialmente la religiosa. No obstante, sus consideraciones se quedan en la alusión, caracterización rápida y generalidad, que como hemos dicho, responden al capítulo de libro, evidenciando así la necesidad de suplir dichas carencias mediante una indagación con mayor grado de profundidad acerca de dichos rasgos.

Considerada la generalidad y el carácter divulgativo de los trabajos académicos que han adoptado la obra del escritor vallecaucano como objeto de estudio, se observó en el horizonte crítico la necesidad de adelantar una investigación de este tipo en la que se profundizará en el análisis de las particularidades artísticas de dicha creación y pusiera en evidencia el rico diálogo que sostiene con algunos enunciados de la cultura popular y de otras formaciones discursivas como el *Kitsch*, razón por la cual el presente estudio se orientó al análisis de algunas de las más importantes características de la poética novelesca del autor a partir de la caracterización del género (ya realizada); del principio de alteridad o representación artística del otro; de la representación estética del tiempo y del espacio (cronotopo) y del trasfondo artístico con el que dialoga la creación novelesca de RPS, de los cuales se presentaron sucintamente algunas reflexiones que serán profundizadas en los demás capítulos de este trabajo.

En síntesis, comprender el proyecto artístico de RPS y una poética novelesca implica una indagación profunda y sistemática en torno a algunas de sus particularidades como el tipo de género novelesco; el principio de alteridad o representación artística del otro; el

cronotopo o representación estética del tiempo y el espacio; y el diálogo que dicha poética establece con el trasfondo cultural, en particular con algunas de sus manifestaciones como la cultura popular y la cultura de masas. Una vez que hemos caracterizado el tipo de novela producida por el autor y esbozado los aspectos restantes mencionados, profundizaremos estos últimos en los siguientes capítulos del presente trabajo.

## 2. Un héroe inexpugnable visto en cuatro novelas de Rodrigo Parra Sandoval

En el presente capítulo se realiza un estudio en torno a la representación artística del héroe que subyace en las obras de Rodrigo Parra Sandoval, para ello se observan las particularidades identificadas en cada una de sus novelas y las variaciones que adopta en ellas; como ya se expresó en otro apartado de este trabajo el corpus de análisis corresponde a cuatro de sus producciones novelescas que por cuestiones de distancia temporal y de temática permiten analizar la variedad y complejidad en cuanto a la representación del personaje literario.

El héroe en la propuesta novelística de Rodrigo Parra Sandoval tiene como su principal rasgo el *ser inexpugnable*, es decir, un personaje que lucha con todas sus fuerzas para evitar ser sometido ante las imposiciones y adversidades de su vida, para ello experimenta etapas en el modelamiento de su personalidad que lo llevan a transformarse poco a poco en este tipo de héroe. Este proceso de transformación del héroe será puesto en evidencia a través de la exposición y análisis de las distintas etapas por las que discurre su vida. La primera *etapa es la del sometimiento* que puede ser mental o físico pues el héroe inevitablemente es el portador de unos modelos de pensamiento que direccionan su vida y han sido asimilados en su visión de mundo tempranamente; así mismo, hace parte de un entorno guerrerista que lo afecta y limita físicamente.

No obstante, los héroes se revelan contra estos esquemas mentales debido a que persiguen el *desarrollo de su autoconciencia*, esta siguiente etapa, es vista desde el ser que se

enfrenta a las hostilidades, dogmatismos y convencionalismos de su ambiente y de la narración a través de una profunda reflexión que le permite cuestionar y rechazar verdades que parecen inalterables; este tipo de autoconciencia discurre en dos planos complementarios pero con distintas pretensiones, el primero desde el universo ficcional en el plano sociológico donde el del héroe busca subvertir las posiciones ideológicas y, el otro plano, relacionado con el universo textual, da cuenta de un héroe que va más allá de cuestionar las verdades sociales para enfrentarse a la construcción artística de la obra y a la lógica de la escritura desde una perspectiva metafictional. El último momento decisivo para la cristalización del héroe inexpugnable es la creatividad, el personaje se resiste a sufragar ante las contrariedades al recurrir a su imaginación para recrear otros mundos ficcionales por ello se transforma en un *hacedor de historias*.

El primer momento que experimentan los héroes y heroínas de Parra Sandoval es un estadio en el cual son objetos de una sociedad y por lo tanto responden a las expectativas que se les han impuesto para su vida. Las aventuras en las que se embarcan están más en consonancia con intereses ajenos que propios, sus vidas son construidas a partir de unos lineamientos estrechos e inamovibles. La determinación de entrar al seminario por parte de Teófilo Falla es un ejemplo de como en esta primera etapa el héroe y su verdad personal están escindidos de la del mundo pues solo recibe órdenes externas que le demarcan la ruta por seguir, sin posibilidad de modificar el esquema fijo del seminario. La representación de la Voz como una conciencia dictatorial se impone como la única verdad válida y anula radicalmente la visión interna del héroe.

**Voz.** Un punto muy importante, vital en realidad para lograr una verdadera formación sacerdotal, es la manera en que deben llevarse las relaciones con los laicos. Especialmente con las personas de otro sexo. En este caso la regla de oro es no estar nunca solos con una persona del otro sexo. Eso sería como jugar con candela. (1985:105)

En esta etapa la idea es externa por ende implica sumisión, aceptación y obediencia. En este caso la verdad impuesta muestra una noción concluyente de la realidad en donde no existen los puntos de fuga solo un absoluto externo e inmodificable. En este estadio se hace visible el monologismo discursivo pues solo importa una conciencia que se impone y

aplica sus designios concluyentemente y a su vez el héroe queda reducido a ser un esclavo mental de una idea más fuerte, la idea del dogmatismo y disciplina de la Voz del seminario.

**Voz.** Otro de los caminos para conseguir el silencio interior es la disciplina, el orden, la repetición de los actos de una manera casi rítmica, con la seguridad de saber lo que se hará dentro de una hora, dentro de ocho días a las tres de la tarde. De esta manera no habrá preocupaciones sobre lo que sea más conveniente hacer. (1985:108)

En este caso la idea no representa al héroe ni se conjuga con él, proviene más del mundo monológico donde le es atribuida y él solo tiene que acatarla. Una visión monológica vista en el contexto ficcional de las novelas de Parra Sandoval implica la negación de una conciencia ajena, es decir, una posición ideológica se impone y define a cada uno de los personajes, haciendo una transición directa del *pathos* de la conciencia dominante a la de los entes ficcionales. La visión monológica corporizada a través de la Voz en la primera obra de Parra Sandoval se concibe a partir de estos rasgos donde se terminan reduciendo las conciencias a una misma directriz ideológica.

El mundo externo desconoce el pensamiento ajeno, por ende, la voz de los seminaristas se anula y por el contrario, la Voz se impone como una verdad absoluta. Este monologismo somete al héroe y no lo deja ser, se transforma principalmente en un objeto de los designios de otros, en el cual ejerce un rol de autómatas que tiene programado su actuar, su rutina y lo más decisivo para aplicar el control ideológico, sus lecturas:

**Voz.** Algunos seminaristas han pedido permiso para leer libros que no están en la biblioteca del Seminario Menor sino en el del seminario Mayor. Las obras de las dos bibliotecas no son intercambiables. Obedecen a una clasificación según la madurez, la etapa en que se hallan los lectores potenciales. La lectura de ciertas obras clasificadas para el Mayor puede producir una indigestión intelectual muy grave a los seminaristas del Menor. (1985:118)

Este primer estadio del héroe en el que es objeto de su vida y no un sujeto propositivo evidencia el fuerte dominio que ejerce la sociedad en los primeros momentos de la construcción de la identidad pues los héroes al provenir de familias tradicionalistas y de

provincia son objeto de un dominio ideológico fuerte que les plantea en su panorama diversos retos para poder realizarse como sujetos y vivir de acuerdo con su horizonte de expectativas. En una situación similar se encuentra Altagracia Arismendi heroína de *La Amante de Shakespeare* y Luis Mejía héroe de *El Don de Juan*; la primera quien al ser mujer, madre y soltera tiene sobre sí una pesada carga que la lleva a enfrentar convencionalismos, rechazos, frustraciones y tratar de aparentar para poder sobrellevar el pesado rol visible ante la sociedad. “Por eso quiere contarles su secreto, el trasfondo que ha permanecido velado por su apariencia de mujer de empresa” (1989: 25) y, el segundo héroe, un imaginador, quien sometido a la inexorable rutina del trabajo y del ritmo social ha llegado a hastiarse.

Por su parte, los héroes de *El Museo de lo Inútil* experimentan una vivencia del primer estadio de modo diferente pues la limitación social, en este caso no se vincula a lo ideológico ni a los convencionalismos sino que los héroes se ven restringidos y vulnerados al ser víctimas de la violencia del entorno. Son personajes que se ven envueltos en sufrimientos debido a que la violencia de la guerra ha entrado en sus vidas, un estallido ha sido el punto de quiebre que los hace sentirse menguados y objeto de otros.

...el instante en que persiste el sentido pero se da comienzo al viaje hacia el sinsentido, el instante en que se abrazan la vida que muere y la muerte que comienza, el instante de vértigo en que se toma una decisión que cambiará la historia personal y en que uno levanta el pie para caminar hacia lo desconocido y al pisar la tierra estalla una mina antipersonal y convierte tus piernas en astillas o rompe tu columna vertebral. (2007: 22)

El primer estadio entendido como la *visión del héroe o heroína objeto de otros* es crucial para la construcción del personaje dentro de las novelas pues este momento se transforma en una experiencia desde el umbral en la que el personaje sufre fuertes crisis producto de estímulos externos y, debe refugiarse en sí mismo, en su espacio seguro y propio para posteriormente salir renovado, es decir, la presión externa es el detonante que potencia el coraje del héroe para luchar en contra de todo lo que desea limitarlo.



Los personajes se arriesgan a liberarse de los sometimientos para ello se van transformando en seres autoconscientes, con una voz propia que los lleva a revelarse al pensamiento monológico y concluyente que los limitaba. Es así como Teófilo Falla decide crear su álbum en donde no sólo aparece la Voz del seminario sino muchas otras voces que dan cuenta de la polifonía de su mundo. Por su parte, Altagracia decide aventurarse a ser escritora y allí plasmar todas las aventuras de amor y desamor que ha vivido sin tabúes ni reservas con un tono melodramático “su verdadera existencia ha corrido por otros caminos [...] ha sido su lucha personal contra la historia, contra la pálida y divisoria noción de cultura, contra las barreras que construyen el hombre y la naturaleza para separar el hombre del hombre, su manera íntima de pelear contra la desnaturalizada soledad” (1989:25); Luis Mejía se convierte en un soñador de tiempo completo para quien sus domingos son intocables pues en ellos se entrega al deleite con las ficciones de su cuarto y, Olivia y Paul contrarrestan el infortunio que ha llegado a sus vidas a través de la fabulación de historias. La apropiación del relato por parte de los héroes implica en las novelas de RPS que estos se cuestionen y den una nueva orientación al curso de la narración según lo consideren necesario para expresar su visión de mundo.

La *autoconciencia de los héroes*, el segundo estadio que experimentan, es vista como la posibilidad de unir su verdad personal con la verdad del mundo, es decir, su nueva visión de mundo concibe una idea fuerte que no se deja someter nuevamente ante las imposiciones totalizantes. El héroe empieza a resistir a aquello que lo concluía, por esta razón, transforma su discurso y se convierte en aquel que fractura la conciencia absoluta a través de diferentes recursos, entre ellos el más visible es la capacidad creativa que es constante en todos los héroes y heroínas de las obras de RPS.

En el caso de Teófilo Falla, héroe de la primera novela, decide hacer una pausa en su metódica vida de seminarista para reflexionar, este conocimiento de sí mismo implica escuchar su voz interna y las otras voces que cohabitan a su alrededor. Por ello, el personaje decide aislarse un poco de su rutina del seminario, dejando a un lado tanta normatividad.

Este héroe es más medroso que los de las siguientes novelas pues toda su vida ha estado profundamente emparentada con la religiosidad, de tal forma que siente que el pensarse

diferente puede ser sacrilegio y pide permiso para hacerlo. Aunque es autoconsciente, su nivel de libertad está condicionado por toda la carga familiar y moral que lo llevan a actuar con sigilo y no chocar de manera radical con las inconformidades personales que le ha generado su estadía en el seminario. En el descubrimiento de su voz interior, el héroe construye un discurso caracterizado por el abigarramiento, *El álbum secreto del Sagrado Corazón* es una novela en la que se conjugan múltiples voces, pues el héroe al querer fracturar la barrera monológica del seminario da lugar a una polifonía discursiva, en la cual voces de diferentes puntos de la sociedad empiezan a mezclarse pluralizando el discurso.

Nota: Debo agradecer la participación involuntaria de periodistas, propagandistas, políticos y comerciantes, magos, especialistas en cartomancia y quiromancia, horoscopólogos, obispos y sacerdotes, presidentes de la república, compositores de novenas de santos, novelistas y poetas, redactores de diplomas de grado y de libretas de afiliación, meteorólogos, educadores, vendedores ambulantes, dueños de bares y salas de billar, cultivadores de género epistolar, organizadores de juegos florales, economistas, cantantes, compositores de música popular, seminaristas y fotógrafos, de los que he tomado profusa y libremente apartes para pegarlos en este álbum. Mil gracias. (1985:13)

Una forma de quebrantar el rasgo monológico del dogma es cuando el héroe se propone hacer de su álbum un proceso de conocimiento de sí mismo y de su entorno, debido a esto comprende que la palabra no es un evento individual sino social y por ende debe surgir de esa interacción de voces. Es por ello que en la cita de agradecimiento el héroe menciona personajes tan distantes en sus quehaceres, pues quiere denotar el abigarramiento de la sociedad donde a una sola voz le es imposible pretender ser concluyente y negar que existen formas de apreciar la vida, tan distintas y variadas. Este ejercicio algo excesivo por la cantidad de citas a las que da cabida la novela quiebra los parámetros del discurso monológico, irrumpiendo con tal fuerza que el álbum se transforma en un concierto de voces.

En esta transformación del héroe se va afianzando el rasgo de la autoconsciencia y de una novela polifónica, en este sentido la configuración de una autoconsciencia hace que el personaje cuestione su existencia y por ende su entorno, con el fin de liberarse de la noción de vida impuesta y asumir una propia. Al respecto Bajtin aclara que el héroe gana libertad

en la medida que los argumentos antes deterministas se relativizan como parte de su autoconciencia: “El héroe llega a ser relativamente libre e independiente, puesto que todo lo que lo iba definiendo en la idea del autor, lo que lo condenaba, lo que lo calificaba de una vez para siempre como imagen concluida de la realidad, todo ello ya funciona no como una forma conclusiva sino como material de su autoconciencia” (2003:80).

Por su parte la polifonía, de acuerdo con las reflexiones hechas por Bajtin es un rasgo artístico de la obra que implica la configuración de conciencias autónomas dentro del relato que tengan un punto de vista claro y definido, visiblemente diferenciable de la voz del autor. Lo central en este tipo de representación polifónica es que en la obra de arte verbal se intenta esbozar lo que el mundo representa para el personaje no lo que el autor crea que éste signifique para él. En este sentido muchos de los procedimientos narrativos tradicionalmente en poder del autor se desplazan al héroe quien busca comprenderse desde diferentes puntos de vista. La posición del autor con respecto al héroe autoconsciente es nueva pues el primero le cede la última palabra al segundo, un ejemplo de ello es lo que sucede en la novela *El don de Juan* donde el personaje-escritor Luis Mejía cuestiona su existencia ante la fuerza representativa de su personaje Juan Santana:

No dejo, sin embargo, de preguntarme: ¿por qué ha puesto Juan tanto interés en su proyecto de biografía? ¿Qué lo ha impulsado a elegirme como su biógrafo? ¿Será lo que sospecho? ¿Por qué insiste en decir que nunca deseó escribir si ha escrito y filmado con tanto éxito? Entonces, ¿qué lo ha llevado a escribir y filmar? [...] ¿Será que él es el que escribe y me cuenta a mí como el escritor frustrado, tirado en una cama, que no pasa de imaginar lo que en realidad quisiera escribir? ¿Será esta una de esas escasas oportunidades en que un personaje me vence? (Parra, 2002:32-33)

Los personajes se emancipan en la narración con tal fuerza representativa que hacen descender la figura del autor a un nivel de horizontalidad dialógica. Las conciencias presentes en las obras del autor vallecaucano se transforman en independientes y autónomas, de tal forma, que cada una tiene una visión de mundo que contrasta con la del otro, la interacción en este concierto de voces, da lugar a la polifonía del relato. La obra de arte verbal es producto de la interacción de varias conciencias (el creador, el personaje y el oyente) quienes aportan a la construcción del sentido de la obra, tal como se observa en el capítulo *La palabra en la vida y la palabra en la poesía*:

De este modo (actualmente ya tenemos el derecho de decirlo), toda palabra realmente pronunciada (o escrita con sentido), que está dormida en un diccionario, es expresión y producto de la interacción social de tres: del hablante (autor), del oyente (lector), y de aquel de quien o de que se habla (protagonista). La palabra es un evento social, no está centrada en sí misma como cierta magnitud lingüística abstracta, tampoco puede ser psicológicamente deducida de la conciencia del hablante, subjetiva y aislada” (Bajtin, 1997:122)

De otro lado, la autoconciencia también refleja el grado de liberación que ha ganado el héroe en el hecho de ser consciente de su voz, de las de otros y de su entorno. Esta autoconciencia de los héroes de RPS se refleja en dos planos claramente diferentes pero a su vez complementarios; el primero de ellos es una autoconciencia que implica subversión en el plano de los aparatos ideológicos del estado y, el segundo refiere a una autoconciencia que desborda el planteamiento de la novela polifónica pues se da en el plano de la metaficción.

Desde el primer plano, los personajes subvierten los poderes ideológicos presentes en su universo metafictional, este es el caso de Teófilo Falla, Altagracia Arismendi quienes como ya se expresó entran en pugna con la ideología concluyente y se vuelven héroes autoconscientes y libertarios de su voz e ideas. Igualmente sucede con Luis Mejía, personaje-creador en *El Don de Juan* quien anhela sustraerse a esa normativa social para construir su propio estilo de vida: “De manera que los domingos no salgo de la cama para nada. Lo decidí hace veinte años. Desde entonces los domingos son míos hago lo que quiera con ellos y lo que quiero desde hace veinte años es no salir de la cama. [...]Me concentro en lo esencial. Esto no es poca cosa en una época en que se atumulta para sumergirse en lo secundario.”. (Parra, 2002: 15-16)

De otro lado, se encuentra el caso de los héroes de *El museo de lo inútil* quienes también subvierten los poderes sociales que intentan amenguar su carácter; sin embargo este rasgo notorio en los personajes de las novelas en las que surge el concepto de novela polifónica es desbordado claramente por los personajes de RPS pues ellos, también se insertan en la subversión del plano de la escritura, ampliando el concepto de autoconciencia que se venía asumiendo desde la teoría bajtiniana, el cual se veía relacionado con el plano de la ética, de

lo social y cultural para transformarlo en una autoconciencia metaficcional centrada en el artificio escritural. Este hecho antes ajeno a la mirada de los críticos de la novela de los años cincuenta se vuelve tangible como consecuencia de los nuevos procedimientos creativos que se han insertado en la obra literaria e implican nuevas miradas de los estudiosos. (En este campo nuevo descuella de manera especial Parra Sandoval)

La autoconciencia metaficcional se percibe en la manera como los personajes anulan a un narrador con ínfulas totalizantes y son ellos quienes desde un principio se definen, contrastan sus temores y salen de ellos a través de la fabulación en la que ellos mismos se desdoblan como seres ficcionales en muchas otras aventuras. Estos héroes reconocen su condición social y física en relación con un poder ideológico, no obstante, se abstienen de dejarse apaciguar por éste, pues en cambio han hallado dentro de sí mismos y de su vivaz mente el recurso para evitar sufragar ante los determinismos sociales. “Toda la fanfarria de anécdotas que hemos contado y seguiremos contando no tienen otro objetivo que hacer contable esta historia de amor, contable, no creíble. Con eso me contento padre. Al fin de cuentas lo que hacemos en el cono de oro es contar historias para pasar el tiempo hasta que llegue el día de mi operación. De manera que ustedes perdonen pero esta es una historia con propósitos terapéuticos.” (2007: 318-319)

Este nivel de autoconciencia metaficcional implica que los héroes tengan un dominio de la ficción, rasgo que los particulariza pues este ejercicio metatextual hace que ellos también cuestionen los parámetros arquitectónicos del relato y los moldeen según sus expectativas. La metatextualidad es una distancia crítica que adquiere la obra consigo misma en donde se da un ejercicio de autoreferencialidad y autoconciencia. Genette ha precisado que “El tercer tipo de transcendencia textual, que llama metatextualidad, es la relación generalmente denominada «comentario» que une un texto a otro texto que habla de él sin citarlo (convocarlo), e incluso, en el límite, sin nombrarlo”. (1989:13)

Esta distancia crítica es la que se evidencia en los héroes de RPS pues todos ellos además de ser autoconscientes con su visión de mundo hacen un ejercicio metatextual dentro de las novelas pues comentan la arquitectónica de la obra e inciden en el curso que lleva la misma. Esta particularidad se evidencia en Luis Mejía cuando plantea cuáles son las directrices para diseñar sus relatos:

Porque según las cuatro reglas que me he trazado debo concederte un don que le ponga pimienta y picardía a la acción... una segunda regla de la narración, que me he propuesto para imaginar historias: alguien debe morir [...] Cualquier personaje puede ganarse la muerte. Inclusive yo. Como ha sucedido en alguna ocasión [...] cuando anuncie las doce de la noche, dieciocho horas después de comenzar, con la última campanada terminará la historia [...] Esta es la tercera implacable regla que rige la narración. La cuarta regla es la potestad absoluta del imaginador sobre la sexualidad de los personajes. Podrá seducirlos, amarlos, violarlos, estuprarlos, embarazarlos, desposarlos, conducirlos a las más altas cimas de la castidad, como a bien tenga. (2002:19)

El texto adquiere un carácter autoconsciente en el ámbito metaficcional ya que el personaje reflexiona dentro de la obra sobre las reglas de los relatos que él empezará a fantasear, este hecho hace que los héroes tengan una relación activa con el texto hasta el punto de llegar a incidir notoriamente en la construcción del mismo. Este ejercicio metatextual aunque está presente en los cuatro héroes es en *El Don de Juan* y *El Museo de lo Inútil* donde adquiere su mayor libertad y expresividad.

Este rasgo conduce a que los personajes se conviertan en *hacedores de historias* e *imaginadores de tiempo completo*, estas características se manifiesta en la construcción del relato pues estos héroes y heroínas tienen libre elección con respecto a la manera como desean direccionar su historia ya que si en ésta se concentra su experiencia de mundo se esfuerzan por hacerlo de la mejor forma pero sin limitaciones de coherencia o inicios enigmáticos, más bien, desde una incertidumbre creadora que de inmediato proyecta la narración hacia múltiples focos e historias por contar cuya característica es la falta de lógica y certeza. Un ejemplo de esta relatividad narradora es la forma como Paul y Oliva, personajes de *El Museo de lo Inútil*, tratan de iniciar la obra:

Escucha este texto que encontré en Internet y que adapté para ver si con él comenzamos, por fin, a contar nuestra historia o mejor dicho nuestras historias: *El ornitorrinco es un animal muy extraño* [...] Muy zoológico tu comienzo Olivia hija, puede ser, pero escucha esta otra manera de comenzar nuestra historia o nuestras historias, podríamos decir[...] Y de improviso el viento de la tarde nos trae, a través de los ventanales abiertos de La casa de los leones, nuestra casa, estas palabras dichas por un transeúnte que no pudimos ver:  
...sin causa aparente convertido en un ser astillado y perplejo...

[...] con estas palabras ajenas podríamos también comenzar nuestra historia, hija. ¿Cómo te parece? [...] Piensa, Olivia hija, en lo que dijo el profesor Steiner: “No nos quedan más

comienzos.” O en la frase más radical del profesor Derrida: “No existen los comienzos” (Parra, 2007:17-19)

La indeterminación de Olivia y Paul Wolf en la elección de un comienzo fortalece su nivel de *autoconciencia metatextual* pues cuestionan su realidad y tejen un relato según sus intereses y expectativas. En esta situación particular marcada por la presencia de un inicio relativo o mejor de varios inicios se fragmentan las formas tradicionales de construir los relatos, en este sentido existe una ruptura con la propuesta garciamarquiana de los comienzos emblemáticos y precisos.

La configuración de los personajes como *hacedores de historias*, es el último rasgo de los héroes de RPS y es el que más los fortalece hasta convertirlos en personajes inexpugnables. Estos héroes reconocen la palabra como un instrumento de poder y a la manera de Scherezade quien posterga su deceso ante el sultán Shahriar a través de la narración de historias en *Las mil y una noches*, estos héroes resisten los avatares que marcan su vida. Olivia y Paul Wolf, por su parte, evaden la decisiva operación de cadera de ella, lanzándose al ejercicio de la escritura; Luis Mejía en el *Don de Juan* se propone emplear sus domingos para desde su cama crear historias de amor con unas simples reglas de contenido; Altagracia Arismendi en *La amante de Shakespeare* se convierte en escritora de melodramas siguiendo las novelas de Corín Tellado adaptándolas como “el Shakespeare que se merece esta ciudad” (1989:24) y, Arnovio Filigrana, quien a través de la construcción de su álbum en *El álbum secreto del sagrado corazón* contrarresta y desacraliza el discurso hegemónico que representa lo dogmático e irrefutable.

El dominio de la palabra por los personajes en las novelas de RPS es progresivo pues de la primera a la última se observa como gradualmente los héroes van dotándose de mayor libertad y desenvolvimiento ante el manejo del discurso. El héroe de *El álbum secreto del Sagrado Corazón* se convierte en un hacedor de historias al nutrirse de todos los elementos de su contexto, dando lugar a una narración que tiene rasgos de totalidad artística. Desde jaculatorias hasta comics invaden el relato, esta diversidad textual hace que el héroe a través de la edificación de su álbum tome conciencia de quién es él, del lugar donde habita, de su condición de hombre negro, de la implicación de una vida religiosa y de su idiosincrasia, la cual es rebasada por su carácter popular.

En esta, la primera obra del autor vallecaucano la autoconciencia metatextual se da en la medida que el héroe empieza una búsqueda por su autodefinición que no excluye por completo la presencia de otras voces, especialmente la de la Voz. Este tipo de personaje empieza a adoptar los rasgos de un héroe inconcluso que busca rebasar las barreras del relato y de su configuración artística. En su insistente búsqueda el héroe desea convertirse en el creador de la historia pues es él quien articula su álbum, selecciona, adiciona y discute con el autor la dirección de la novela, un ejemplo de ello es “la disertación sobre la naturaleza de omega” en el álbum número siete donde el héroe argumenta al autor con respecto a los finales:

¿Qué pasó mano? Con ese final melodramático, mi querido pan de choclo, cualquiera cree que se te rayó definitivamente, que la tenés cacuza, que se te sale el agua como a zuzunga, ¿Por qué tanta duda existencial, tanta crisis de identidad si al fin y al cabo estas cosas ya pasaron de moda? Afínate, fresco, o cayetano la bocina[...] que ya te parecés a una amiba enana con esa lambonería de ponerle citas de la biblia regadas por todas partes a este famoso álbum, cucaracha de agua sobreaguando, que me huelo que en vez de tirar percha de humanista alopasadodemoda te mostrás con una mentalidad cuadriculada, relamida, turulata, es por eso que te organizo o subvierto este álbum [...] porque son siempre muchas las desverdades que se acumulan cuando se mira solamente un lado de la torta o arepa, muchas las vainas que se enguacalan los narradores de carne y hueso [...] los narradores siempre andan con cargadilla para algún lado, orilla o rincón, por eso aquí vamos con procesión arrítmica los no confiables, los no creíbles[...] (1985: 161)

El héroe contrapone cierta desazón interior que lo enfrenta a ser un personaje limitado o concluido, es por ello que decide desafiar al que hace la historia para manifestarle que su decisión ha sido la de no permanecer incauto mientras él hace o deshace los hilos de la narración, sino que él como héroe se subvierte contra el monologismo del relato y da una lucha con el fin de que su voz no sea sepultada, por el contrario, la palabra del héroe se representa fuerte, actual y en sintonía con la narración, mientras que la del autor parece obsoleta, tradicionalista y opaca.

Desde la primera obra de RPS el héroe adquiere la cualidad de libertario tanto en el plano ético como en el textual ya que busca subvertir el orden impuesto o tradicionalmente concebido, sabe cómo en su ser subyace una visión de mundo que debe ser expresada, y



por ello emprende la más fiera de las batallas para evitar recaer en el dogmatismo de un pensamiento monológico.

La representación del héroe como un *hacedor de su historia* toma fuerza en las siguientes publicaciones. La misma lucha por escindirse de la voz del autor se presenta en Altagracia Arismendi heroína de la obra *La amante de Shakespeare* quien alterna su discurso con el del autor: a través de cuadros melodramáticos ella o el narrador cuentan imaginarios relatos con desenlaces conmovedores. “Esto quiere contar a sus nietos porque tal vez les sirva para el recuerdo y los interese en la maraña de las múltiples y encontradas realidades que asedian la vida como un monstruo de mil cabezas” (1989: 25). Es un mensaje de una serena abuela a su nieta que empieza a vivir todos los novelones del amor. “Porque en estos años, con el austero ejercicio de pintar y escribir escarnios, he llegado a una difícil paz. Una paz lenta, implacable y visionaria, cuyos confines se alejan de los afanes de la carne y desembocan en este clarividente apocalipsis del espíritu que es recordar”. (1989:221)

Sin embargo es en *El Don de Juan* donde la figura del héroe toma mayor vitalidad y se apropia del relato, para ello plantea unas directrices escriturales sobre el cómo desea orientarlo y qué personajes lo integran. Luis Mejía “el imaginador” tal como él se hace llamar, está decidido a quebrar todos los estereotipos en cuanto su propia vida y al relato mismo. En la obra se evidencia con mayor claridad el ejercicio de reciprocidad entre personaje-escritor y personaje-autor, es en esta apuesta ficcional de RPS donde queda más clara la configuración de la novela como obra dialógica.

La narración poco a poco adopta los elementos de un *diálogo entre escritor y autor* pues se escuchan uno al otro con el fin de ir tejiéndola, un ejemplo de ello es lo que sucede en el capítulo de *Los siete elementos* donde estas dos instancias discursivas se encuentran en el diálogo y la vez que se reconocen como conciencias, comparten sus puntos de vista y crean mutuamente el relato:

MI VIDA- ME DIJO JUAN SANTANA al abrir su larga perorata esa noche de sinceramientos masculinos-, es tan simple que puede contarse valiéndose de siete elementos que no parecen ir juntos. En su combinación, sin embargo, debe buscarse la comprensión de mi bizarra aventura:

- El don del amor.
- El inodoro morado de mi adolescencia.
- Mi impostada pasión por el cine.
- Los diez embarazos de mi prima Carolina.
- Mi anacrónico gusto por las cartas de amor.
- La ecología, entendida como un desmedido amor por los animales.
- Y el acné que me ha perseguido durante toda la vida como una novia fea.

Te voy a contar la historia para que la escribas ya que desde niño has deseado ser escritor – añadió con una luz de ironía en sus ojos- [...] Esos ridículos intentos por darle un sentido aventurero a sus vidas opacas me hacen pensar, querido Luis, en los niños que chapalean húmedos e irritados después de orinarse en los pañales. (2002:30)

En este apartado el héroe-personaje tiene una fuerza discursiva mayor que la de sus antecesores en las otras creaciones novelescas, pues él empieza a autodefinirse, a través del intercambio de ideas con su autor. Plantea el horizonte de su vida, para ello le otorga a Luis los siete elementos para que con base en ellos realice una adecuada comprensión de lo que es la aventura de vivir. También es evidente en el anterior apartado la familiaridad de escritor y personaje, a tal punto que en ocasiones parece que el relato se confunde entre quien es el que escribe y quien es el personaje haciendo continuos giros narrativos que mantienen en ambigüedad al lector. “Este tipo de personaje es infinito para el autor, muchas veces vuelve a renacer exigiendo formas conclusivas siempre nuevas, y las destruye él mismo en su autoconciencia”. (2009:27)

En la siguiente producción del autor seleccionada para este estudio, *El museo de lo inútil*, el héroe conquista mayor fuerza representativa pues en esta apuesta ficcional los héroes se emancipan vitales y creativos por todo el relato. Los personajes asumen su actitud de creadores de historias y para ello se reúnen en la heladería el Cono de oro, a ese lugar llevan sus escritos, ideas, pensamientos para construir el relato de sus vidas; “El espacio funciona de la siguiente manera en esta historia, padre: Venimos a El cono de oro y nos leemos el uno al otro los borradores que hemos escrito o si no alcanzamos a escribir nos contamos las historias que hemos pensado” (2007:289). Para ello no hay límites de ningún tipo pues siendo la imaginación su motor, despliegan variados relatos tan dinámicos y tan extraños que incluyen desde la visión de los antepasados alemanes de Olivia, hasta su transformación en personaje de tira cómica. Es un amplio recorrido que le da a la novela

un tinte de totalidad, sin embargo, como lo imperante es desbordar la imaginación, la obra como norma de los personajes permanecerá inconclusa.

Es por ello que la idea que reside en los personajes de RPS es un pensamiento que se transforma en acontecimiento cuando se encarna mediante “la conciencia en la viva voz de un hombre total” (2003:19). Según el pensamiento bajtiniano, solo en este momento la idea adopta la condición de idea-fuerza y el héroe por su parte, la de idea-personaje. Para que la idea pueda tener vida debe ser el resultado de la comunicación dialógica entre conciencias pues al igual que la palabra, ésta desea ser oída, comprendida, y refutada por otras voces.

La vitalidad de la idea-fuerza evita que el héroe sea neutral y lo lleva a optar entre dos actitudes: la sumisión o la rebelión. En el caso de los personajes de esta obra de Parra Sandoval claramente la opción es por la rebelión, se contraponen a una idea de personajes finiquitados y carentes de voz. Ellos además de decidir empoderarse de la narración, hacen que las otras conciencias del relato refuercen sus ideas, es por ello que alternos a los personajes centrales Olivia y Paul, surgen un sin número de conciencias que en su respectivo momento asumen su turno en la narración.

Personajes que provienen de tan remotos lugares: sus antepasados criollos y extranjeros; las muchachas del Paraíso Mozartiano, el prostíbulo más famoso de la ciudad, cuyos nombres coinciden con los de las siete narradoras femeninas del *Decamerón*, y quienes asumen en numerosas ocasiones el relato “...la historia del Club de Soñadores: la idea fue de Filomena. Todos los lunes las mujeres del Paraíso Mozartiano se reúnen por la mañana en el gran jacuzzi de la casa [...] y un lunes cualquiera Filomena cuenta un sueño. Y todas las muchachas comienzan a contar sus sueños”. (2007:345). Esopo quien se presenta como “autodidacta [...] fabulista, filósofo natural, viajero, consejero, esclavo durante un periodo, rebelde contra la estupidez humana” (2007:291) y además enriquece el relato pues como él lo afirma: “Aquí continuaré con mi oficio y rellenaré páginas del cuaderno de cosas y animales y otras variedades narrativas y las tiraré como semillas de confusión en los lugares menos esperados de esta historia” (2007:292).

También se escucha la voz de Julio Verne, Dios, y personas del común quienes a través de la dinámica amplitud de la obra pueden entrar en ella y dejar su voz plasmada. La obra se convierte en un *espacio de creación colectiva* pues surge de la cooperación de varios individuos en la construcción del relato, en la actualidad, los medios digitales han servido de sólido soporte para motivar este tipo de participación. *El museo de lo inútil*, construye espacios que tienen la pretensión de simular mundos virtuales, para ello noveliza las comunicaciones digitales, personajes del común como una ama de casa, una empleada de banco, un farmaceuta, una digitadora, entre otros; aportan a la narración a través de sus mails.

El personaje según se ha evidenciado en las novelas de RPS se distingue claramente por ser un héroe inexpugnable, es decir, se percibe como el creador de un punto de vista y no como el receptor de éste, la postura ideológica del héroe se diferencia claramente de la del autor, en esta adopción de independencia el héroe contrasta su voz con la de otras conciencias en un diálogo con diferentes tonalidades que a su vez son constitutivas entre ellas. Al respecto Bajtin señala como la novela va asumiendo otros matices en los que se quiebra el plano monológico a partir de la posición que adopte el héroe: “El héroe posee una autoridad ideológica y es independiente, se percibe como autor de una concepción ideológica propia y no como objeto de la visión artística... el significado directo y válido de las palabras del héroe rompe el plano monológico de la novela y provoca una respuesta inmediata, como si el héroe no fuese objeto del discurso del autor sino el potador autónomo de su propia palabra” (2003:13).

Este recorrido por las propuestas novelísticas de RPS permite señalar como en sus obras se *emancipa la idea de un héroe inexpugnable que rompe la visión tradicional de la narrativa*, como aquel que no se deja vencer y para quien la fuerza o la imposición no son medios de persuasión, se caracteriza por un coraje infranqueable que a pesar de estar inmerso en una sociedad punitiva, restringida mentalmente y violenta encuentra otros medios de fuga para liberarse de tanto sometimiento social. Este ser es batallador con las armas de la imaginación, este lenitivo ficcional le permite romper las cadenas que lo limitan a ser.

La obra de RPS también aporta a la novelística colombiana contemporánea en la medida que han sido pocas las propuestas que se han inclinado por darle tanta libertad al héroe y transformarlo en un contestatario de los dioses al estilo del titán Prometeo quien decide sublevarse al poder totalizante de Zeus y defender sus ideas y acciones hasta las últimas consecuencias, así impliquen el sufrimiento infinito en el Cáucaso.

La apuesta creativa de RPS ha concebido una representación artística de los héroes enmarcados en el contexto de una novela que quiebra los cánones epocales y da paso a un concierto de voces autoconscientes. Para ello en el espacio narrativo se evidencia una transformación de los héroes en la que se vivencian diferentes estadios, en el primero de ellos un héroe con sometimiento ideológico o por las vías de la violencia, posteriormente, la lucha del héroe por escindir las ataduras que lo concluyen, para ello se potencia el rasgo de la autoconciencia que lo lleva a cuestionar y fracturar las voces absolutistas en dos planos, el de la ideología y el de la metaficción; el tercer rasgo, es el de héroes convertidos en hacedores de historias que dinamizan el componente metatextual y permiten que en las novelas se dé lugar a la autoconciencia, reflexión crítica y diálogo por parte de los personajes que habitan el universo ficcional.

Todo este proceso en el que el héroe se transforma y llega a conocerse a sí mismo y a su vez a tener potestad sobre su universo ficcional hace de los héroes de RPS seres inexpugnables que no se dejan someter ante las imposiciones que la vida le pone en su camino y para quienes las armas o la violencia no son medios de persuasión ni de respuesta sino la imaginación y la creatividad son los aliados más eficaces para salir victoriosos en las batallas que entablan en su diario vivir.

Es por esta razón, que la comprensión del universo ideológico de los héroes implica reconocer en el autor vallecaucano un dedicado esfuerzo por la configuración de los mismos y notar como van adoptando mayor libertad en la medida que se interpreta la evolución de los mismos en cada nueva publicación. De tal forma, la primera de sus creaciones inicia con un ejercicio de carácter metafictional, en la que el héroe Arnovio Filigrana da los primeros intentos por quebrar el monologismo del autor y lo enfrenta abiertamente a través de un diálogo complejo que revela la inconformidad del héroe con la expresión de sí mismo a través de métodos tradicionales y conclusivos. Altagracia

Arismendi, por su parte, asume abiertamente su rol de escritora dentro de la novela que resulta escrita a dos voces, una de la heroína y otra del narrador, el virtuosismo de esta creación radica en la configuración de una mujer que quiebra los estereotipos imperantes en las otras novelas de la época<sup>5</sup> y se embarca en hacer realidad su proyecto de vida sin importar las limitaciones del momento.

En la siguiente producción Luis Mejía y Juan Santana dan cuenta de la experiencia del autor y el héroe en una dinámica confrontación de puntos de vista a través de una laberíntica línea argumental que genera ambigüedad sobre quien es el creador y quien es la creación. Finalmente, serán Olivia y Paul Wolf quienes sentados en una heladería de Cali den lugar a un vasto universo ficcional producto de sus cavilaciones, es en esta obra donde se cristaliza la representación de un *héroe inexpugnable que reivindica la imaginación creadora* pues son principalmente estas *dos conciencias las que orientan los senderos de toda la novela y se resisten a ceder ante las adversidades de una vida que los limita*, por el contrario evaden los designios de fatalidad para aventurarse en las bondades de una fantásica travesía.

---

<sup>5</sup> La relación del tema de la mujer como un estereotipo machista y su representación en las novelas colombianas de la década del setenta y ochenta se puede observar en el trabajo de Helena Araujo *Después de Macondo* referido en el primer capítulo de este trabajo.

### **3. La representación artística del tiempo y el espacio en la novelística de Rodrigo Parra Sandoval**

En la propuesta artística de Parra Sandoval la categoría de cronotopo cumple una función crucial pues es a partir de ésta que se reconoce el impacto del espacio y tiempo artístico en la creación literaria ya que es desde este espacio y tiempo donde los héroes o heroínas escenifican sus acciones. Esta categoría influye notoriamente con el desarrollo de los eventos de la narración pues es partir de ésta que se organizan los acontecimientos narrativos y las escenas en la novela son desplegadas.

Entender la influencia del cronotopo en la literatura implica analizar las relaciones que los personajes trazan con el universo espacio-temporal y cómo estas acciones son determinantes para el devenir de sus vidas. Es por este motivo que esta investigación se propone vislumbrar la representación artística del tiempo y el espacio, cronotopo, que pueda presentarse en las novelas seleccionadas de RPS, en este sentido, se han identificado cuatro series desde las cuales se despliega con mayor notoriedad la configuración artística del cronotopo.

Antes de dar análisis a cada una de las series propuestas es importante entender el concepto de cronotopo, lo cual implica comprender la complementariedad de estas dos categorías de espacio y tiempo y su influencia en la creación estética. Desde la teoría literaria del siglo XX es cuando se observa la inadecuación existente al tratar de escindir estas dos categorías ya que numerosos teóricos las estudiaban como conceptos distantes que ejercían funciones diferentes dentro del acto literario. No obstante, estas concepciones

son revolucionadas por Mijail Bajtin quien comprende que la fusión de las mismas ha marcado claramente la historia de la literatura, sirviendo para la delimitación y definición de géneros literarios, en especial aquellos referentes a la novela.

Al realizar una rápida mirada a la tradición crítica en torno al tema del tiempo y del espacio nos encontramos con la investigación hecha por Antonio Garrido quien en su libro *El texto narrativo* aborda los dos temas, el tiempo y el espacio, estos son estudiados de modo separado. Esta escisión da cuenta de la manera como la crítica ha abordado el fenómeno. Un primer referente es el trabajo de E. Benveniste quien propone una tipología del tiempo. El primero es el tiempo físico el cual se sustenta en la comprensión que realiza el ser humano de las leyes de la naturaleza; por otra parte, está el tiempo convencional que es un tiempo domesticado base de los intercambios comunicativos y finalmente, el tiempo psicológico en el que se reconoce como las experiencias no son vividas de la misma forma por todos sino que cada individuo las percibe de manera distinta. Todos estos tiempos se perciben en el relato ficcional, aunque al ingresar en este quedan bajo su dominio. “El tiempo narrativo no podrá justificarse sin tomar en consideración lo que podrá denominarse tiempo literario o figurado”. (1993:161)

Por su parte, Barthes y Genette observan en el tiempo figurado, la imagen del tiempo creada por la ficción literaria, visto como un pseudotiempo, para estos teóricos el tiempo que se vive dentro de la ficción literaria debe entenderse en perspectiva de unas reglas internas particulares “un tiempo semiotizado y hecho a la medida del universo artístico, aprehensible únicamente a la luz de sus propias categorías y convenciones” (1993: 161), en este sentido el tiempo figurado funciona como un principio constructivo o aglutinador a partir del cual se da cabida a la lógica del universo ficcional recreado por el autor.

El estudio del tiempo también fue objeto de reflexión por parte de los círculos literarios como los formalistas rusos, en especial, Tinianov quien estableció la diferencia entre el material y su configuración artística cada uno con su peculiar ordenamiento temporal. Por su parte, los narratólogos franceses, señalan tres aspectos relacionados con el tiempo narrativo. Todorov, destaca “el tiempo del relato (o de los personajes), tiempo de la escritura (enunciación), y tiempo de la lectura (recepción)” (1993:164). Genette mantiene



la tríadica división aunque con su configuración de los tiempos discrepa de la anterior, pues él “propone los tiempos de la *historia* (el material o significado) *del relato* (significante o historia configurada formalmente en forma de texto), y de la *narración* (enunciación, esto es, el proceso que permite el paso de la historia al relato)” (1993:164). Y finalmente, será P. Ricoeur quien haga una revisión mucho más profunda en torno al tema del tiempo, para éste pensador francés la reflexión sobre el tema debe partir del concepto de mimesis y de concebir el tiempo de la ficción como un tiempo configurado en relación con los propósitos del arte: “*tiempo prefigurado* (el de la mimesis I) representa el tiempo de la existencia real, el *tiempo-material* sobre el que se ejerce la actividad artística, *tiempo configurado*, alude a la organización del tiempo prefigurado de acuerdo con las convenciones propias del arte, se trata del tiempo del texto. *Tiempo refigurado*, repescado a través del acto de lectura (estrechamente asociado, por tanto, a las peculiaridades individuales de la recepción). (1993: 164)

Con respecto al espacio, respectivamente, se ha dicho que es el soporte de la acción pues el creador configura su universo artístico, expresa sentimientos, preocupaciones, y conceptos por medio de la arquitectura espacial. En este sentido, se trata de una categoría que claramente determina los géneros.

Sin embargo, será Bajtín quien adopte el concepto de cronotopo de Einstein para señalar la innegable complementariedad de las categorías de espacio y tiempo. A partir de las teorías bajtinianas el concepto de cronotopo se convierte en un referente indispensable en el marco de la teoría y estudios literarios pues se transforma en un norte para señalar la implicación y fusión de estas dos categorías cardinales. El cronotopo, según el teórico ruso, es “la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura” (1989:237), el tiempo se comprende como la cuarta dimensión complementaria del espacio, en ese sentido, es visto como una categoría de la forma y del contenido en el ámbito literario. Desde el punto de vista artístico el tiempo y sus elementos hacen presencia en el espacio y a su vez el espacio se observa y mide a través del tiempo.

La importancia del cronotopo es tan fundamental en la literatura que el género y sus ramificaciones llegan a determinarse por éste, también, llega a configurar la imagen del ser

en la creación artística. Ejemplo de ello es ver como el castillo se convierte en la base de la novela gótica, el camino de la picaresca y caballerescas, el salón de la realista y, así sucesivamente. En suma, el concepto de cronotopo hace de las categorías espacio y tiempo protagonistas de la estructura narrativa, interdependientes a partir de las cuales se logra cristalizar la acción narrativa.

Con respecto a la obra de Rodrigo Parra Sandoval, sus novelas albergan varios rasgos que permiten comprender su universo ficcional y la presencia de nudos argumentales da lugar a una serie de aspectos que analizados con detenimiento configuran el cronotopo presente en sus novelas. Al estilo de las series rabelaisianas descubiertas por Bajtín en el arduo estudio que le dedica a sus obras, así mismo la creación de Parra Sandoval contiene ciertas series definitorias de su obra.

La primera corresponde al *cronotopo del umbral* visto como el momento de iniciación de la narración pues es a partir de éste que los héroes o heroínas confrontan sus temores, frustraciones o crisis para resolverse a proponer espacios de fuga creativos. El siguiente corresponde al *cronotopo del trópico* que da cuenta de una escenificación imbricada donde espacios dispares con respecto a sus cohesiones sociales y a su estructuración se mezclan como producto de unas dinámicas sociales inacabadas o asimiladas forzosamente.

En tercer lugar se encuentra el *cronotopo de los extramuros* que responde a espacios de fuga donde las estructuras sociales se invalidan, en el caso de las novelas de RPS estos lugares son ambientes de iniciación más próximos a una cultura popular signada por sus ritos, y festividades con unos espacios emblemáticos y por otra parte, la autonomía que persiguen materializada en el cosmopolitismo de las ciudades insertas en las dinámicas propias de la cultura de masas. La última de las series corresponde a los *microcosmos contenidos* donde se observa como la representación del cuerpo y los actos sexuales es próxima a lugares donde los personajes se despojan de sus tabúes y obstáculos sociales, mentales o físicos para alcanzar la libertad de expresión.

### 3.1 El umbral como representación de crisis y ruptura vital

El umbral como representación de la crisis y ruptura vital está ligado a un momento de quebrantamiento de la vida en el que se experimenta una crisis y se debe afrontar una decisión que cambie el curso habitual de la existencia. De acuerdo con Bajtín, la representación metafórica del umbral en la literatura ha cobrado importancia al notar como las novelas empiezan a representar un héroe que experimenta una *ruptura vital* y se enfrenta a ella desde la soledad de su ser y de su espacio. Sobre este tipo de cronotopo el teórico ruso expresa:

Este puede ir también asociado al motivo del encuentro pero su principal complemento es el cronotopo de la crisis y de la ruptura vital. La misma palabra <umbral> ha adquirido en el lenguaje (junto con su sentido real) un sentido metafórico y está asociada al momento de la ruptura en la vida (o a la falta de decisión, al miedo a atravesar el umbral) (1989:399)

Este es el caso de los personajes de la novela de Parra Sandoval pues ellos experimentan circunstancias que los hacen cuestionar su vida y el curso que quieren darle a la misma, y es a partir de estas dudas que deciden modificar su rumbo y explorar otros espacios más leves que respondan a esa necesidad interna de búsqueda y transformación. El héroe de Parra Sandoval experimenta fuertes crisis que marcan desde el inicio de sus obras el derrotero de las mismas, y hacen que el cronotopo se modifique de acuerdo con sus búsquedas existenciales. El primer ejemplo de ello, es Arnovio Filigrana en la primera publicación novelística del autor, *El álbum secreto del sagrado corazón*, quien contrasta su herencia campesina y popular con los esquemas fijos y dogmáticos de un seminario, este personaje se ve envuelto en una serie de acontecimientos que marcan su vida radicalmente y lo llevan a experimentar un agotamiento con tanta “filigrana mental” pues llega a desconocer quién es él, porqué está allí, qué hace inmerso en un mundo que desconoce y del cual rechaza tantos aspectos. Desde esta situación de crisis el personaje decide crear su álbum, reconstruir a partir de fragmentos dispares su mundo para saber claramente quién es él y qué quiere hacer de su vida.

Esta experiencia desde el umbral hace que el espacio-temporal dogmático y rutinario se remplace pues ya no solo debe acatar órdenes de una Voz dictatorial y con ínfulas santificadoras sino que otras voces, otros espacios y otras realidades empiezan a poblar su mundo. (1985:13). A partir de esta necesidad del héroe la narración se desacraliza y el álbum que es una representación de su vida, se inunda de una diversidad de historias.

El distanciamiento del héroe de la vida dogmática del seminario así sea por las vías de la imaginación y de la remembranza lo vinculan con otras situaciones más cercanas a su experiencia íntima y de su ser de provincia, sus pérdidas, sus amores, sus sufrimientos, su realidad popular, los olores, y sobre todo, los espacios, empiezan a caracterizar otras experiencias de mundo que son tangenciales en la vida del héroe, una vida en crisis y que busca comprenderse. Estas nuevas narraciones presentan un cronotopo mediante el cual surge la imagen de un espacio de provincia que debido a factores de modernización va convirtiéndose en ciudad.

Es claro como todos los elementos del ambiente causan un fuerte impacto en el ser que los percibe y se fusionan con los sentimientos que vivencia el héroe. El espacio central en la obra de Parra Sandoval sobre el cual se edifica la arquitectónica argumental del relato por parte de los héroes hacedores de historias es claramente cerrado en la intimidad de sus vidas. Si el castillo es un referente de la novela gótica, al igual que el salón para la novela realista; el cuarto, la cama, la soledad, un diálogo interior o en ocasiones con replica son las constantes del *cronotopo del umbral* en la poética novelesca de Parra Sandoval. El ambiente íntimo y cerrado es la base espacial para un héroe que está en crisis y necesita interiorizar aspectos de su vida que le permitan afrontar situaciones tensas pues el cuadro narrativo de base de la novela se construye sobre esa primera experiencia del ser en esa búsqueda de verdades que le permitan aclarar su rumbo existencial.

La crisis, como manifestación esencial del cronotopo del umbral, debe comprenderse de cómo una brusca transformación en la vida de los sujetos que genera nuevas búsquedas en el micro-universo del héroe. *El umbral como señal de inicio de una etapa*, en los héroes de Parra Sandoval representa el punto de partida de sus carencias o urgencias vitales y análogamente el punto de iniciación del relato.

En el caso de la obra *La amante de Shakespeare* su protagonista Altagracia Arismendi experimenta la angustia al sentir la fugacidad y la condición cíclica del tiempo, pues esta heroína observa como en su nieta también llamada Altagracia se repiten muchos de sus avatares amorosos y ella, quien se encuentra en el ocaso de su vida, advierte como todos sus sufrimientos y vivencias anteriores vuelven a estremecer el espíritu de esta joven mujer.

Altagracia Arismendi piensa, piensa que quiere recordar, hacer un alto, medir la vida, sacar conclusiones de ese avispero disparado en opuestas direcciones en que se ha convertido su existencia, entender, resumir, rastrear los momentos que la han llevado a realizar esa parábola, ese viaje desde la inocencia, su periplo hacia el vértigo del abandono, hacia la soledad, hacia el dudoso éxito de ambos lados de sí misma, hacia el secreto, hacia el amor sin las barreras del tiempo y del espacio. (1989:16)

Esta manera de iniciar el relato da cuenta de la “*lección del abismo*” que experimentan los personajes, tal y como la describe RPS en su obra, la cual implica experimentar el deseo de cambio, de dar un giro a la vida como respuesta a esa angustiada situación que emerge de las entrañas y se transforma en una fuerza que embriaga el alma hasta hacerla buscar nuevos horizontes. Este tipo de sentimiento es el que invade a los personajes de una angustia que los lleva a buscar formas alternas a su realidad y puede claramente asimilarse con el estar en el *umbral*.

Similar al rechazo de los convencionalismos que experimenta Arnovio Filigrana o la angustia que invade a Altagracia Arismendi es la sensación que *vivencia* un personaje como Luis Mejía, narrador y creador de la obra el *Don de Juan* quien representa el alter ego del autor Parra Sandoval por su capacidad creadora y sus presunciones autorales. Este personaje se inicia en el relato debido a que es una manera de alejarse de una vida rutinaria y convencional en la que nota como la gente actúa automáticamente y en acciones tan cotidianas como la elección de la vigilia en vez del sueño para mantener ese movimiento rutinario de su existencia. Fatigado de tanto convencionalismo, Juan escoge el día domingo, día sin obligaciones laborales para hacer literalmente lo que se le dé la gana y su decisión consiste en permanecer todos los domingos tendido en su cama confabulando historias de amor que le permitan experimentar así sea solo por medio de la imaginación lo que su realidad le niega.

Desde el espacio de su cuarto, solo con una cámara que lo conecta con el mundo exterior, transcurren los domingos de Juan Santana desde hace veinte años, un rechazo a tanta monotonía e insatisfacción que le ha propinado el mundo exterior. Su interior por el contrario, es suyo, desde allí él puede dar libertad a su imaginación y recrear todo lo que ha sido limitado externamente. La crisis de este personaje se da en el exterior y se sosiega en el interior al igual que Arnovio, estos dos personajes encuentran en el ensimismamiento de sus seres la libertad que los lleva al conocimiento de sí mismos y a experimentar un lenitivo ficcional.

¿Qué más hago tendido en la cama? Me concentro en lo esencial. Esto no es poca cosa en una época que se atumulta para sumergirse en lo secundario. Eso hago. Cosas que tienen que ver con lo que sucede en mi cuarto. Mejor dicho, lo que sucede en mi vida mientras estoy en el cuarto. Desecho la acción y me dedico a la imaginación... Y porque me produce placer. ¿O alguien se le ocurre algo mejor qué hacer los domingos? Esto es lo que hago en realidad: cada domingo imagino una historia... Me aburren las historias que no son de amor. Es extraño que precisamente yo que nunca he amado a una mujer, que nunca he hecho el amor con una mujer, me empeñe en imaginar historias de amor. (2002:16-17)

Este lenitivo se hace realidad a través del uso de la imaginación y vuelve a presentarse en personajes como Paul y Olivia Wolf quienes en *El Museo de lo Inútil* adoptan la imaginación como un punto de fuga a su descarnada realidad. No obstante, a diferencia de los anteriores héroes, ellos deciden salirse de la soledad de su cuarto para recurrir a espacios no habituales, este es el caso de la heladería El Cono de oro. Este nuevo espacio que aparece en las novelas de RPS da cuenta de unos personajes de un mundo contemporáneo en el que los seres obedecen a unos procesos de modernización que los llevan a integrar nuevos espacios vistos como lugares transitorios.

La heladería es un lugar extramuros, un punto de tránsito y vivencias provisionales donde ya no se preserva la temporalidad del espacio sino que este se torna en efímero. El no lugar se caracteriza porque no llega a cumplirse completamente como tal, es la representación de una época en la que los lugares de tránsito hacen cada vez más presencia en los individuos, allí yacen en soledad, anónimos y pasajeros, tal es el caso de los supermercados, cajeros automáticos, tiendas de consumo, etc. (Auge,1992) Estos lugares responden a una

interacción social diferente, cuya manifestación en *El Museo de lo inútil*, esta la novela más reciente del corpus seleccionado, presenta a un ser en unas dinámicas propias de la posmodernidad.

El subtítulo desde el cual parten las pláticas entre padre e hija se denomina “Conversaciones en El cono de oro” y es el texto que da apertura a cada uno de los capítulos, pues, desde este lugar es donde los personajes encuentran la libertad para fantasear, allí, similar a lo que ocurre con Arnovio y Juan Santana, se dedican a ser imaginadores de tiempo completo pues *este lugar efímero y transitorio se convierte en su guarida ficcional*. En este relato, contrariamente a los anteriores, ni la casa ni la habitación de los personajes pueden adquirir esa condición, pues, el peso de la frustración que recuerdan hace que se quiera huir de ellos.

Y contra la muerte el único antídoto que existe es una copa con cuatro bolas de helado de chocolate. Así que vamos al Cono de oro a vacunarnos contra la maldita parca... Empujo suavemente la silla de ruedas y salimos de La casa de los leones. Nos metemos en la limpia mañana de un domingo de abril. Compramos los periódicos y nos ponemos cómodos frente a una mesa de madera en El cono de oro. Olivia pide una copa con cuatro bolas de helado de chocolate y yo un capuchino. Podríamos entonces comenzar de la siguiente manera... debes escribir una historia, una especie de fábula, donde cuentes la vida de los escarabajos o de un escarabajo en particular, que según me dice, podría llamarse Darwin. (2007:20)

La representación del umbral mantiene las características de un ser en crisis, esta vez un personaje muy joven que por motivos externos puede estar próxima a la muerte o a quedar atada a una silla de ruedas por el resto de su existencia. La crisis producto de una violencia externa envuelve al personaje quien recibe la ayuda de su padre para huir de un dolor físico a través de los lenitivos del helado y sobre todo de la imaginación. Es así como estos personajes se toman el tiempo para fantasear e integrar a sus relatos, inventados mediante el diálogo entre padre e hija, a figuras como Julio Verne, Darwin, Esopo, quienes entre muchos otros empiezan a poblar los relatos inventados a través del diálogo entre un padre con su hija que tiene como fin dilatar el momento de una decisiva operación.

La crisis puede surgir en diferentes estadios de la vida, en el caso de Arnovio se da tempranamente como un hombre joven inmerso de manera súbita en el dogmatismo religioso; Altagracia contrariamente yace en el ocaso de su vida y experimenta la crisis al

sentirse angustiada por la condición cíclica y el rápido fluir del tiempo; Juan Santana hastiado de una cotidianidad que le aturde; Olivia Wolf quien vivencia la zozobra que le genera no saber cómo quedará su cuerpo. Estas *lecciones del abismo* o *experiencias desde el umbral* son las que más estremecen a los personajes hasta el punto de hacerlos dar un giro radical a su existencia para ello el cronotopo se convierte en una categoría definitoria de los relatos pues a partir de esta fusión es que los seres logran empezar a reconocerse ellos mismos y dar la batalla ficcional ante las adversidades que los aquejan.

### 3.2 Un cronotopo del trópico: de lo foráneo a lo provincial

Al ser las novelas de RPS un cúmulo de historias hilvanadas por sus héroes *hacedores de historias*, es notorio cómo estas narraciones no obedecen a una sola temática sino que por el contrario al observarlas en su totalidad es posible notar que en ellas las historias se caracterizan por sus rasgos de mestizaje e hibridación cultural. En el primer caso el mestizaje surge debido a la mezcla de culturas distintas entre sí, este es el caso de la europea con la americana, en la cual fenotipos bastantes dispares se entrecruzan para dar lugar a nuevas combinaciones raciales.

El mestizaje en las novelas de este autor vallecaucano tiene un papel crucial pues a partir de esta referencia las formas espaciales y culturales empiezan a transformarse, en esa búsqueda motivada inicialmente por una experiencia desde el umbral, los personajes deciden atreverse a explorar un mundo al que desde una primera mirada perciben ajeno o descarnado; en esta indagación deben ahondar en momentos de su pasado para entender el ser que son ellos en el ahora. Ejemplo de ello es el personaje Olivia Wolf quien en el capítulo *Los abuelos de Olivia* dedica numerosas páginas en la indagación acerca de estos ancestros, pues reconoce como en ella habita el germen de antepasados soñadores y revolucionarios.

En esta búsqueda de los ancestros la narración se remonta hasta la figura de los tatarabuelos alemanes, Alexander y Alma. Especialmente Alexander, el abuelo abogado de comercio internacional quien luego de escuchar la conferencia de un astrofísico



parapléjico en la ciudad de Hamburgo, le surge el gusto por el conocimiento del espacio y experimenta la lección del abismo, al punto de sentir que todo lo que ha creído hasta el momento se desmorona, por esta razón, renuncia a seguir manteniendo la pulcritud de su vida y decide que la lectura y la imaginación serán sus mayores aliados antes de recaer en el tedio de la rutina llevada anteriormente. En este cuadro de desolación la influencia del cronotopo urbano es notoria, pues la ciudad de Hamburgo se transforma en un lugar ajeno y mezquino del cual quisiera huir pero debido a su edad, su hijo, sus obligaciones no puede hacerlo. Es desde esta pesadez del espacio que Alexander toma la decisión de hacer que su hijo sea quien descubra el mundo con viajes extraordinarios y vuelva realidad aquello que él está condenado a imaginar.

Alexander se dedica a la lectura. Lee en las bibliotecas de Hamburgo, en las librerías, en el baño de su oficina de abogado, en su espacio secreto. Lee libros de viajes. Pero sobre todo lee tesoneramente los viajes extraordinarios de Julio Verne. Y, como es lógico, su bufete de abogados va de mal en peor. Alexander le toma gusto a caminar de noche por los muelles. Camina solo, metido en su mundo de libros. Comienza a caer una llovizna espesa que va cubriendo las calles de blanco: nieve germánica que dará un vuelco a su vida esta noche de diciembre... siempre quiso ser marinero pero su padre, lo obligó a ser abogado con estas terribles palabras: Viajarás solamente con la imaginación. (2007:48)

La necesidad de transformar ese espacio que significa frustración, da lugar a un mestizaje cultural, pues, será Herbert, hijo de Alexander, quien parta hacia “la barriga sudorosa del mundo”: Cali, ya que después de conocer el libro *María* deciden que ese es el lugar al que quieren ir. Un lugar que le anticipa una vida más aventurera, con más desafíos imaginativos en los que la razón y el delirio se acompañan mutuamente.

El mestizaje es una realidad innegable en el cruce genético de los pueblos, especialmente los del trópico, quienes recibieron muchos inmigrantes que huían de duras realidades de sus tierras, hecho que genera una fusión cultural y racial que impacta en el desarrollo de la sociedad y del espacio. Mientras Herbert recién llegado de Alemania cae perdidamente enamorado de Rosa Carabalí una negra analfabeta y descendiente de más de dieciséis generación de negros puros quien a través del baile y el consentimiento contrasta el pensamiento racional y uniforme del alemán; es posible observar que la realidad es bastante diferente a lo que se vivía en Alemania, Cali se encuentra anquilosada en un pasado rural ubicado en:

... la era del machete, el arado de chuzo, las velas de cebo y el arcabuz. No había electricidad en ese pasado-pasado rural, de manera que tampoco había radio ni televisión ni bombillas de luz eléctricas. Solamente había viejas lámparas Coleman de petróleo y caperuza cuyo vientre había que llenar de aire cada noche y también había noches costumbristas en que nos sentábamos alrededor de una paila de cobre a desgranar maíz y a contar historias de aparecidos... debido a la guerra, íbamos a sentarnos alrededor de la paila de cobre a contar historias de desaparecidos. (2007:62)

Cali se caracteriza por estar detenida en una era primitiva en la que se conservan muchos hábitos y relaciones propios de la premodernidad con la figura de Perucho Santana bisabuelo de Olivia quien como dueño del Apocalipsis Dorado, (un vasto terreno) no duda en dar alojamiento a una tribu guambiana. Perucho encarna rasgos del señor feudal al andar como un jinete todopoderoso por sus terrenos, allí aplica una ley similar al derecho de pernada y es que toma a las indígenas jóvenes en edad de merecer para apropiarse de su virginidad. No obstante, las prácticas no corresponden solo a momentos del pasado medieval sino que los artefactos que utilizan en el Apocalipsis Dorado, por ejemplo, al momento de la muerte de Perucho la filmación de un video da cuenta de unas prácticas híbridas en las que cohabitan acciones propias de la premodernidad con la modernidad, que refirman la condición de mezcla del cronotopo del Trópico.

Perucho cierra los ojos para recuperar fuerzas antes de su despedida...Abre los ojos tras ese momento de sosiego y dice: Juan, listo, cámara, acción. Juan Santana enciende el proyector de video, chequea que las pilas estén funcionando, apaga las cuatro teas que iluminan a Perucho y pasa el video que ha sido preparado por Perucho y por Juan Santana con la debida antelación y deleite. El video se titula Despedida del señor de El Apocalipsis Dorado. Dirección Juan Santana, guión de Perucho Santana, cámara de Juan Santana. El fondo musical es el réquiem de Mozart y se escucha la voz de Perucho en off. (2007:111)

Es de esta forma como la obra muestra una realidad fracturada e imbricada en la que discursos, escenarios, formas de interacción se entrecruzan y dan lugar a una visión cercana a lo que es América Latina pues en este lugar “los discursos en que uno y otros juzgan las transformaciones de la modernidad no siempre coinciden con las adaptaciones o resistencias perceptibles en sus práctica” (García Canclini, 1990:95). La variedad de experiencias es notoria en la realidad latinoamericana, por tanto, los artistas tienen como desafío asimilar esa realidad policromática y diversa para representarla artísticamente en

sus obras: "...reelaborar con una mirada geométrica, constructiva, expresionista, multimedia, paródica, nuestros orígenes y nuestro presente híbrido. ...toman imágenes de las bellas artes, de la historia latinoamericana, de la artesanía, de los medios electrónicos, del abigarramiento cromático de la ciudad". (García Canclini, 1990:125)

El novelista en América Latina no puede desconocer la realidad que fluye ante su mirada, en la que rasgos medievales, premodernos, modernos y posmodernos cohabitan dando lugar a esa hibridación cultural que ha dejado los múltiples procesos sociales vividos naturalmente como los del mestizaje, al igual que aquellos que obedecieron a imposiciones forzosas. Sin importar el medio, es innegable como en la configuración de un cronotopo del trópico, la historia tanto personal como social se encuentran con esos cruces raciales y culturales y a pesar de que algunos segmentos de la población hayan querido blanquear su ascendencia, el pasado está signado por la mezcla. Esto se evidencia en el pasaje "Teoría del color" del libro *El Museo de lo Inútil* en el que el personaje Harold Wolf se convierte en un blanqueador de árboles: "Los negros no querían tener ancestro blanco ni tinturas indígenas. Los indígenas no querían recordar que sus mujeres habían sido abusadas por hombres blancos. Los blancos nada querían saber de abuelos negros o indígenas. Nadie quería ser mestizo, mulato, zambo, mezclado, Todos aspiraban ser puros o, en su defecto, a alcanzar el disimulado status de saltatrás." (2007:148)

Sin embargo, las agitaciones raciales son innegables e inocultables, por esta razón aquellos que han deseado negar la influencia de estas transformaciones se encuentran con un intento fallido por deshacer las marcas que el tiempo ha dejado en su sangre, es así como el Blanqueador decide sacar a la luz todos sus hallazgos:

El escarnio es total y devastador. Un verdadero Big Bang del prestigio social de las familias de más rancio abolengo. Cada quien tiene que lidiar con una abuela negra y promiscua, una madre indígena y servicial, caritativa con varones blancos o negros, una bisabuela blanca que aúlla de noche cuando se mete en la cama con una fila de indios y negros lúbricos. Tal es la desgracia y la erodación de los prestigios familiares mejor consolidados que se precipita, como el derrumbe invernal de una cordillera mal apalancada, una avalancha de suicidios por honor perdido (2007:149)

El cronotopo del trópico presente en las obras de RPS está íntimamente relacionado con una representación del espacio marcado por la mezcla, en el que lo diverso cohabita dando

como resultado una muestra fehaciente de lo que es el universo ficcional representado de Cali, el espacio en el que se desarrolla la obra *El museo de lo inútil* y el lugar donde es más notoria esta representación pues se interrelacionan seres de diferentes orígenes, pensamientos distintos y costumbres dispares para crear esa cultura mestiza e híbrida en la que no es más que un delirio pretender ser de raza pura. A su vez, el tiempo de este espacio es inconstante y variable pues en ocasiones parece anquilosado en un pasado medieval donde la condición rutinaria y dominante de algunos personajes parece de nunca acabar, más en otras ocasiones se acelera debido a la vertiginosidad de las acciones especialmente cuando se da un paso a circunstancias propias de la modernidad o posmodernidad.

### **3.3 El cronotopo de los extramuros: entre lo popular y lo masificado**

Los espacios en los que se representa lo popular son variados, pues los personajes transitan constantemente desde las manifestaciones propias de lo popular a aquellas provenientes de la cultura de masas, es así como el espacio representa la transformación que van experimentando estos personajes ante el desarrollo de las ciudades, las cuales transitan hacia unas dinámicas de modernización que van sustituyendo lo popular por lo masificado. El valor en la representación de estos lugares radica en que los personajes son seres curiosos que no se anquilosan en un momento o etapa de sus vidas, sino que buscan avanzar simultáneamente con las transformaciones sociales e ir insertando en su cotidianidad las nuevas formas de interacción, entretenimiento y comunicación que se imponen socialmente.

Estos lugares son espacios de tránsito y de circulación rápida en el que los sujetos se ajustan a lo que vendrá, albergando un grado de sorpresa y de descubrimiento en su transitar por las calles, los parques, los lugares de entretenimiento para las masas, entre otros. Adicionalmente, estos lugares ofrecen generalmente una condición de anonimato que dota a los personajes de mayor libertad para pensar y a su vez les permite sumergirse en sus placeres sin tener que sentir la censura de los otros.

Las situaciones propias de este cronotopo de los extramuros se caracterizan por ser anti-jerarquía y anti-estructura pues sucede una condición de aislamiento de los héroes en los que ellos descubren el mundo sin tener próximas estructuras reguladoras y normativas. El tránsito de los personajes por estos espacios es fundamental para la transformación que experimentan ya que les permite observar desde el borde algunos fenómenos y a su vez verse inmersos en otros donde la atracción es la principal razón para entrar en ellos.

La transición que viven los personajes está ligada al reconocimiento de los espacios en los que transcurren momentos específicos de sus vidas, un recorrido por las calles, en el cual

el héroe se encuentra inmerso en un marasmo temporal que le permite identificar cómo las expresiones populares ligadas a lo religioso particularmente tienden a estar próximas a una sociedad detenida en el tiempo donde las formas de interacción son pre-modernas y rígidas. Este es el caso de Teófilo personaje de *El álbum secreto del Sagrado Corazón* y ejemplo de ello son las tradiciones populares, las cuales se encuentran fuertemente arraigadas en los dictámenes religiosos ya que es la iglesia el órgano rector que ordena cómo se deben hacer las celebraciones e impone una visión de mundo estrecha.

Carrera sexta, calle novena, un olor picante de urea: los ladrillos llorosos de la iglesia de San Francisco, el albino manco de ambas manos con su tarrito amarrado con un caucho al muñón derecho, la limosna, los veinte centavos, la caridad de los fieles, el incrédulo Dioselopague, CONTRA LA PARED EL VENDEDOR AMBULANTE DE ORACIONES, DE NOVENAS, DE CUADRITOS DE SAGRADOS CORAZONES OJIAZULES Y PELIRRUBIOS, COMO DEBEN SER, JOVENCITO, LOS SAGRADOS CORAZONES, DIZQUE LOS QUIEREN VOLVER MOROCHOS, FIGURESE QUE FALTA DE RESPETO [...] carrera sexta calle novena, prohibido fijar avisos, EL SAGRADO CORAZÓN DE JESÚS TE RECUERDA QUE MAÑANA ES EL PRIMER VIERNES, el almacén fortuna, bombas de colores alambres para ganzúas, un estudiante de Santa Librada comiendo carantanta, carrasposa, una sola vía, prohibido fijar avisos, “Mañana es vigilia, Sardinas y enlatados, pescados, huevos ... y en la cafetería platos de vigilia en su Fortuna más cercano” (1985:87)

Al hacer Teófilo un recorrido por las calles de su ciudad se impregna de lo propio del espacio abierto, los olores, los vendedores, las comidas “el pandebono” pero más allá de experimentar ese espacio tradicional de Cali en su camino, encuentra avisos a manera de edictos donde se le recuerda a la gente la fecha que está próxima y cómo debe hacerse la celebración; además, al interactuar con uno de los vendedores se percibe como se han asimilado unas imágenes, ideas propias de la religiosidad popular, negando al mismo tiempo la naturaleza del pueblo, pues, son imágenes de santos rubios, ojiazules, ajenos a su fisionomía. En la representación de lo popular religioso se ve un pueblo pasivo que no llega a crear formas de expresión sino que se ciñe a los mandatos eclesiásticos, este hecho hace ver el cronotopo popular como un espacio influido notoriamente por el dogmatismo religioso, sin embargo, es el héroe quien percibe la incoherencia de las expresiones, esta vez objeta las estructuras dominantes pues nota las arbitrarias relaciones semánticas que se suceden dentro de éstas.

Por el contrario, la aparición de la industria de masas en las novelas evidencia a un ser soñador que libremente experimenta en ambientes en los que él decide estar, pues, la industria de masas responde al entretenimiento, por ende, es optativo el hecho de querer disfrutar de los medios de entretenimiento que ésta ofrece. En este sentido, los personajes y espacios donde se ve la presencia del entretenimiento masificado son curiosamente más libres y dinámicos que los de la manifestación popular, pues, responden a los intereses y se adaptan a la forma de uso de los personajes; además, estimulan la capacidad creativa de los personajes. Ejemplo de ello es el apartado “El cine Rosa de la abuela Rosa” o “La creación digital de Olivia” en la novela *El Museo de lo Inútil*, donde los personajes utilizan el espacio y la discursividad propia de la cultura de masas para crear formas de entretenimiento adaptadas a sus gustos; En el primero se encuentra una abuela asistiendo a una sala de cine y como no soporta los finales trágicos de las películas decide no volver y que sea su esposo quien le cuente las historias, esta vez elaboradas con finales “rosas” y en la que ellos mismos se vuelven personajes de la ficción.

El caso de la “creación digital de Olivia” es la inmersión en el mundo de la cibercultura, este universo digital se utiliza en la obra como un espacio de experimentación y libertades en el que cada personaje da su punto de vista, sin prejuicios, el único requisito es ser imaginativo y arriesgarse a dar a conocer su identidad:

Pero Paul y Herbert, hombres dedicados a actividades científicas y tecnológicas argumentaron que las preguntas sobre el futuro siempre tienen un cariz mágico, profético, de bola de cristal que habría que llevar a cabo el juego, para contrarrestar tanta magia, por medios sofisticadamente tecnológicos y racionales. Decidieron democratizar la consulta y utilizar la informática y llamaron a los amigos, a los socios del Paraíso Mozartiano y a los ciudadanos de Cali, sin excluir a Dios, a un chatroom para crear entre todos una biografía de Olivia Wolff Balanta. En ese chat suprimimos los nicknames y cada uno arriesgó su nombre legal, su prestigio de pitoniso [...] La cita será el 8 de febrero a las 20:00 horas en <http://www.oliviacreación.com/chat/olivia> (2007: 370)

Este espacio de interacción producto de un desarrollo tecnológico y que se ha convertido en una de las formas de entretenimiento más frequentadas en la actualidad, se encuentra en la novela como una forma de promover la imaginación de todos los personajes quienes se dan cita en un espacio virtual para fantasear sobre un tema en particular con una sola restricción: dar su nombre real. A pesar de lo masificado y homogeneizantes que tienden a ser las nuevas formas de entretenimiento desarrolladas en el marco de una industria

cultural masificada, las expresiones adoptadas en la novela siempre tienden a ser un punto de fuga, extramuros sin regulaciones sociales para los personajes que las adaptan a sus intereses y dan rienda suelta a su imaginación.

El interés cercano a la posibilidad de elección es también lo que motiva a los personajes del *Álbum secreto del Sagrado Corazón* al encontrar en medio de la ciudad una tienda de comics, pues al estar inmersos en la rigidez de un mundo de seminaristas, el hallar otros espacios les da esa posibilidad de cavilar formas distintas a las convencionales, mundos, seres, y aventuras que no son imposibles en su cotidianidad. Los personajes encuentran estas formas de entretenimiento como un oasis en medio de la pesadez del mundo en el que las historietas y los libros son un lenitivo ficcional que les permite sobreaguar el momento.

Los chorritos de viento caliente que entran por la ventana enmallada abanican las historietas a color. Las piolas están clavadas en los extremos de cada pared y de ellas cuelgan los cuentos [...] En la puerta está pegado con cinta Scotch un anuncio en letras de caligrafía gótica: Se alquilan, venden, compran y cambian comics, cuentos y novelas. Siga usted. Superman le da la bienvenida. Por solo cinco centavos lea Ud. Las aventuras de su héroe preferido. En un rincón de la escalera se amontonan los libros Tarzán de la selva [...] Tarzán cobra vida da muerte fulminante al tigre amarillo... viaje al centro de la tierra, El correo de Zar... Arnovio, ya es hora de cerrar, ya se fueron todos. (1985: 98)

El cronotopo visto desde la representación de los extramuros que oscilan entre los espacios de lo popular o lo masificado da cuenta de experiencias del anonimato, donde la clandestinidad de los héroes los ubica en las fronteras de su universo ficcional. Universos que revelan unas relaciones semánticas distintas pues en uno la sujeción a lo dogmático está bastante presente, sin embargo, es el observador quien advierte la imposición y la interpreta críticamente. Por su parte, las expresiones de la cultura de masas liberan la tensión a través de formas de entretenimiento que promueven la imaginación y la opinión sin prejuicios ni cargas morales.



### 3.4 Microcosmos contenidos: corporalidad y sexualidad representadas

En las novelas de RPS el espacio es fundamental para las representaciones artísticas del cuerpo y la sexualidad, pues es allí donde se da lugar al reconocimiento de lo físico y lo terrenal, además, se transforma en un microcosmos con sus propias reglas, en donde los personajes renuncian a obedecer las convenciones sociales para entregarse a la libertad. El espacio de la vivencia sexual es intenso, imaginativo, propone libertad de palabra y de expresión, allí cada uno de los habitantes se descarga de sus pesares y se renueva para seguir con la carga que le implica la vida en el exterior.

Lugares como los prostíbulos del puerto en Alemania, los prostíbulos de Cali, el Paraíso Mozartiano, los encuentros casuales entre la naturaleza, la exposición del cuerpo como un microcosmos aún más condensado y misterioso, las habitaciones de los amantes fugaces, entre otros; dan cuenta de la fuerza semántica que tiene el espacio sexual y corporal para la realización de los personajes como seres libres y autónomos, pues, es allí donde abandonan todos los prejuicios y normas impuestas para entregarse a los placeres del cuerpo y del espíritu, tal como lo expresa Alexander Wolf al referirse a sus visitas a los prostíbulos de los puertos:

[...]le fascinan los mundos cerrados, auto contenidos, las instituciones totales que crean sus propias reglas [...] los mundos cerrados que crean reglas propias están a un paso de la utopía, son momentos, tiempo evadido donde la pesada niebla de la organización social afloja y deja entrever posibilidades de vida por fuera del consenso. El caos, sí, el desorden como huevo de la vida. (2007: 53)

La pesadez de la estructura social se diluye en los ambientes autocontenidos, pues, los personajes aplican sus propias reglas. Una muestra de ello es la vivencia que tienen Dios, Darwin y Julio Verne en el bar de Rick en la obra *El Museo de lo Inútil* donde se ve un Dios humanizado tanto en su apariencia como en su sentir, que entabla una charla sobre su sexualidad en la que se conoce la opinión de diferentes personas gracias a los mails que van llegando, opinando sobre el tema. En ellos se afirma que Dios padece de esquizofrenia sexual, también que es un gran amante y un amante amoroso, que tiene graves problemas

de salud, otros dicen que sus problemas radican en que se ha convertido en un adicto al ciberespacio; en síntesis es la visión de un Dios desacralizado, a la carta, en la que cada persona le agrega o quita atributos según sus propios intereses o como lo afirma en otro mail Paul: “esto le pasa a Dios porque hemos secularizado lo sagrado por culpa de la bendita modernidad que nos pasa por encima como una aplanadora y ya solo nos queda hablar de Dios así, sin el ropaje de lo sagrado...” (Parra Sandoval, 2007:403)

En la misma novela se encuentran las vivencias de las muchachas italianas en los prostíbulos del puerto con Alexander Wolf las cuales también dan cuenta de la carga representativa del cronotopo como lugar capaz de aislarse de convencionalismos e instaurar sus propias dinámicas. Después de renunciar a seguir siendo un abogado mercantil, Alexander encuentra en los prostíbulos aquellos espacios en que puede dar rienda suelta a su imaginación sin recibir la censura de los otros. Allí les paga a las mujeres sin disfrutarlas, solo desea hablar de Julio Verne, Mozart y aplicar el arte del doblado del papel; las muchachas italianas lo escuchan con paciencia y siguen sus ideas porque han comprendido que “Alexander está en la otra orilla de la vida y que se dedica a imaginar lo que no puede vivir” (2007:56).

El Paraíso Mozartiano es el lugar más emblemático durante toda la narración en la obra *El museo de lo inútil*, pues es allí donde los seres que habitan la urbe encuentran una pausa para tanta agitación externa, es el lugar que cada quien adapta a sus inconformidades e imagina según sus pretensiones. Se encuentra en medio de la ciudad como una construcción diferente que capta la atención, pues dentro de éste cada persona se imagina como quiere ser sin tabúes. Es así como Paul Wolf lo describe: “El Paraíso Mozartiano es un prostíbulo, por supuesto, Olivia. Pero es mucho más. Es un escenario, un nido de historias, un hogar para los amigos, un espejo para que los hijos de la ciudad calibren el tamaño de su traición a sus propios sueños, un espacio de reflexión...” (2007:157)

Por su parte en el libro *La amante de Shakespeare* la sexualidad es uno de los ejes que orienta los relatos, pues, es en esta vivencia donde se logran definir aspectos cruciales en la vida de los personajes, el sexo se convierte en ese detonante para experimentar los momentos más gloriosos o trágicos; una crónica melodramática de la realidad en la que

amor y sexo se conjugan con la felicidad o desdicha de los personajes. Los instantes donde se explora el cuerpo o la sexualidad les confieren esa plenitud a los personajes, por eso cada instante se convierte en memorable. Este es el caso del momento cuando Altagracia decide abandonar el teatro, el amor de su vida, pues se da cuenta que ese amor ya no la hace sentir plena:

...se acostó con el comentarista del pueblo de espectáculos el viejo Jankott, el primero que esa falsa noche le habló de Shakespeare. Cuando se levantó de ese lecho de alcohol y desesperanza la invadió la soledad. Entonces supo que tenía que sacarse el teatro de la sangre. Y se dio a la empeñada búsqueda de otro amor tal vez menos apasionado, menos verdadero pero más sereno y agradecido. (1989:24)

Algo similar ocurre con *El don de Juan*, pues, la exploración del cuerpo y la sexualidad de los personajes que se ha propuesto claramente el creador Luis Mejía hace que sea a partir de este eje donde se desenvuelvan las acciones más significativas de estos seres. Es a través del reconocimiento, afirmación y exaltación de la sexualidad donde los seres ficcionales logran esa plenitud configurativa. Ejemplo de ello es el personaje principal Juan quien busca incansablemente el don del amor, para ello se ve envuelto en las más inusuales aventuras, producto de su imaginación en las que sus frustraciones se hacen realidad, como la de ver a la mujer amada, quien se encuentra en brazos de otro hombre, llegando a su apartamento y allí amándola sin importar los compromisos sociales que ella tenga:

Juan la mira desnuda. Lánguida. ¿Un poco decepcionada? Acaricia sus pechos, el vientre. Y descubre el matorral negro de su vello púbico [...] comienza a contarle entre abrazo y abrazo, su difícil vida de cineasta principiante, sus sueños de triunfo, la ausencia de una idea que centre su esfuerzo, la aridez a la hora del trabajo fílmico, la deshonrosa soledad de un hombre que no conocía, en este liberado mundo moderno, la dulzura de un cuerpo de mujer. (2002:54)

El relato se desenvuelve en el marco de estos encuentros furtivos e imaginarios en los que las frustraciones se anulan y gracias a que el creador es un imaginador de tiempo completo se puede subsanar así sea ficcionalmente las carencias y limitaciones de Juan. El relato mantiene la misma dinámica de entender el cuerpo y el acto sexual como un momento influyente en la vida de los personajes ya que el espacio donde se da lugar a estas escenas

se transforma en un microcosmos con unas reglas autónomas en donde la presión y el veto social no tienen cabida, pues, al igual que un filme de los que produce Juan la focalización censurable no llega a esos espacios internos e íntimos.

La representación del cuerpo y la sexualidad en la obra de RPS es ajena a los prejuicios o visiones limitantes que se le han atribuido socialmente a estos temas en los que en ocasiones se mantienen al margen de la visión artística o han dejado de ser centrales para la comprensión del ser humano. No obstante, RPS rescata una representación carnavalesca del cuerpo en la que éste se manifiesta libre, unido a la tierra y al deseo sexual como sensaciones propias del ser humano, innegables en su naturaleza y que son definitorias en muchas de las decisiones de sus vidas, es por ello, que el autor vallecaucano las ha integrado en sus obras como un microcosmos influyente y profundamente emparentado con los avatares que viven los personajes.

En síntesis cada una de las series cronotópicas halladas en las obras de RPS da cuenta de la notoria influencia de esta categoría para el desarrollo del relato pues a partir de cada una de ellas se edifican sensaciones profundas de los héroes que los llevan a tomar decisiones trascendentales para orientar su vida. Con base en ello, la categoría del cronotopo enmarca la profunda relación del ser con su espacio y tiempo vital y, permite construir nuevas relaciones semánticas desde el pathos de los personajes que serán claramente influyentes para la comprensión de la poética novelesca.

## **4. Cultura popular y kitsch en la poética novelesca de Rodrigo Parra Sandoval**

La propuesta novelesca de RPS se integra a una línea experimental de la literatura que retoma las raíces dejadas por el carnaval propio de la Edad Media y el Renacimiento, celebraciones que con el paso del tiempo se fueron refugiando exclusivamente en la literatura a través de un texto carnavalizado, desde este momento es la obra de arte escrita la que agrupa y mantiene vivos los elementos del carnaval, tal como ya hemos referido que propone Bajtin interpretar esta restricción de lo carnavalesco en lo literario. Por ello algunos escritores desde la época del Renacimiento han adoptado las características primigenias de esta fiesta popular y las han carnavalizado en sus obras, dotándolas de una particularidad, pues cada una responde a un momento y una tendencia diferentes, pero a su vez, aproximándolas a una comunidad tangible que vivifica y preserva la esencia del carnaval. En esta corriente, se vincula la propuesta novelesca de este autor vallecaucano, quien no solo inserta y juega con la carnavalización de sus obras sino que las vincula con una sociedad y una tendencia propias de su momento histórico. Es por ello, que como extensión del estudio sobre el carnaval en RPS es necesario ver su experimentación en la estética kitsch y la cultura de masas como una manera de singularizar su propuesta y adecuarla a un estado del ser propio de su contexto cultural.

En primer lugar, para entender la cultura popular es necesario remontarse a las celebraciones antiguas en las que los seres humanos a través de sus ritos y tradiciones construían una dualidad del mundo en la que las celebraciones cómicas desacralizaban los cultos serios. Estos ritos cómicos se ubicaban en una esfera externa a la de lo sagrado, su

origen se vincula con la esfera de la vida cotidiana, en una celebración que aunque encarnaba muchos de los rasgos teatrales no era propiamente teatro sino una festividad autónoma que representaba la vida misma, el carnaval. Su vitalidad era tan notoria que era imposible acallarla o censurarla, en esta se encarnaban periodos de crisis, de tormento, muerte y resurrección en los hombres. Un rasgo esencial del carnaval era la vivencia de un auténtico humanismo: “En las fiestas formales se hacía una consagración a la desigualdad, a diferencia del carnaval en el que todos eran iguales y donde reinaba una forma de contacto libre y familiar entre individuos normalmente separados en la vida cotidiana por las barreras infranqueables de su condición, de su fortuna, su empleo, su edad y su situación familiar”. (Bajtín. 1974:15)

Mijaíl Bajtín en su libro *La cultura popular en la edad media y el renacimiento* (1974) analiza la obra de François Rabelais a partir de un enfoque que rescata la presencia de la cultura popular en sus obras. Para este autor la corriente popular se hace evidente en la inserción de refranes, proverbios de la gente común, la risa, el humor popular, entre otras expresiones. La risa y el humor popular han sido manifestaciones del pueblo que desde la perspectiva bajtiniana han sido marginadas del estudio de la cultura a pesar de sus antecedentes ancestrales.

La cultura carnavalesca se configura en tres categorías, la primera de éstas es formas y rituales del espectáculo que incluyen carnavales, obras cómicas en plazas públicas. La segunda categoría contiene las obras cómicas verbales, la lengua como sistema de creación artística, en ésta se demuestra como la literatura históricamente ha permitido crear sistemas de representación cómica y abarca dentro de sus líneas de expresión la cosmovisión popular y carnavalesca, en esta categoría la lengua vulgar, en oposición a la lengua culta, contiene una forma de representación del mundo que aglutina la expresión de las mayorías; y la última de estas categorías es el vocabulario familiar y público, insultos y lemas populares. El carnaval se configura como un espacio en el que el lenguaje adquiere un valor trascendental ya que durante su desarrollo las formas lingüísticas cambian de sentido o se eliminan otras ya en desuso.

La concepción estética que aglutina este tipo de representación de la vida corporal y material se ha denominado realismo grotesco, el cual busca mantener la unión entre el ser y sus orígenes materiales y corporales con el mundo, reconociendo al pueblo como el creador que a través de constantes transformaciones mantiene su carácter “popular, colectivo y genérico”, al respecto dice Bajtín:

El realismo grotesco (sistema de imágenes de la cultura cómica popular) el principio material y corporal [...] es percibido como *universal y popular* y como tal, se opone a toda separación de las raíces materiales y corporales del mundo, a todo *aislamiento* y *confinamiento de sí mismo*, a todo carácter ideal abstracto o intento de expresión separado e independiente de la tierra y el cuerpo. (1974: 25-25)

Tal como se mencionó líneas atrás una de las formas en que se manifiesta lo popular es a través del lenguaje: dichos, canciones o rimas populares que surgen en la obra de Parra Sandoval como un recurso que ayuda a construir la visión de mundo de los personajes y a esbozar el principio lúdico, jocoso del carnaval, en el que el pueblo como un cuerpo colectivo crea un sistema lingüístico que se impone a las formas tradicionales y gramaticalmente “adecuadas” de expresión.

Un texto en el que puede apreciarse un lenguaje y recursos artísticos carnavalizados es la primera de sus novelas, *El álbum secreto del sagrado corazón*, una obra que estructuralmente se encuentra dividida en ocho álbumes que esbozan un número de imágenes fragmentadas sobre la vida de un seminarista y el pueblo de Dagua o Daguamerón, nombre cercano al texto *Decamerón*. Esta narración se acompaña de múltiples recursos del discurso popular cuyo objetivo es el de contrastar lo solemne con lo carnavalesco del pueblo.

Un ejemplo de la transformación del lenguaje y la carnavalización del mismo, es la comunicación existente entre Teófilo y Arnovio, primos y personajes principales de la

novela, son hombres que vienen de familias humildes, campesinos que no han tenido más estudios que algunos grados de bachillerato. La cercanía con el seminario ha dotado a uno de ellos de cierta normatividad en el uso del lenguaje y de una mayor formación académica, sin embargo, sus expresiones y lenguaje conservan marcados rasgos propios de lo popular. Para entender la experimentación en este recurso lingüístico, es importante mencionar la carta que Arsenio Filigrana le envía a su primo Teófilo Falla:

Y así van las vainas y vienen, sabrá Mandraké, pero ya, porque esto de perorar es mi talón de Aquileo, aquiescribo, y a lo mejor estás como una ostra de tanta filigrana mental o bucal, hacer gárgaras de astringosol, ¿no? A ver si a ésta sí le das contestación Teófilo, del amor pa que te escribo y aquí que da como amigo tu afectísimo y atento y muy seguro servidor.

Arsenio Filigrana y Fuentes Mendes (Parra Sandoval, 1985: 42)

Una primera observación de la cita permite evidenciar un juego del lenguaje, cercano a la paronomasia que consiste en hacer coincidir fonéticamente dos o más vocablos, en este caso el juego fonético se da con las terminaciones de las palabras y tiene unas relaciones muy estrechas con el lenguaje popular, este es el caso de “Fuentes Mendes”. También hay expresiones populares como “sabrás Mandraké” y la adaptación de formas lingüísticas al hablante “es mi talón de Aquileo”, además, se identifica y da una notoria presencia a un hablante cuya condición social es popular, “aquiescribo” o “[...] del amor pa que te escribo”.

No solo se hacen presentes los juegos del lenguaje, sino que la cita, permite ver un personaje fatigado de tanta “filigrana mental” es decir, del discurso sacro y de alto grado de elaboración que recibe en el seminario, la carta expresa como el ser busca un punto de fuga a su fatigado y cuadriculado lenguaje para explorar por parajes menos herméticos y más terrenales.



Los chistes o expresiones cómicas también hacen parte del imaginario popular, en la obra *El álbum secreto del sagrado corazón*, se encuentran constantes frases cómicas que parecieran tener como objetivo una desacralización del discurso oficial, académico:

Una vez un cuate le preguntó a otro cuate, ¿Quién escribió la Iliada?

-Pos Homero

-¿Y quién escribió Lo Odisea?

-Pos Homero

-¿Dos Homeros?

- No, uno mero. (Parra Sandoval, 1985:45)

La anterior cita busca crear un paralelo entre el discurso oficial y la aprehensión que un ser popular podría realizar del mismo, este comentario evidencia la diversidad en la configuración del mundo de acuerdo con el entorno del que proviene cada sujeto. En este sentido, el autor permite que el personaje exprese la manera como se ha configurado su mundo, un recurso apropiado y de gran valor semiótico, son los chistes. Este mundo no está plagado de un discurso academicista sino que da cuenta de un universo popular, terrenal, humanizado y desentronizado que se recrea y dinamiza a través del ingenio del pueblo.

Otro ejemplo de la adaptación e inclusión de lemas o formas populares tiene que ver con el lenguaje musical, en el *Álbum secreto del sagrado corazón* se observa que éste es otro de los recursos que el autor utiliza para configurar la cosmovisión de los personajes, de esta manera, se encuentran canciones muy arraigadas al ser popular colombiano, este es el caso de las canciones que surgen como parte del parlamento del guión teatral del “gran drama, sainete o auto sacramental alegórico intitulado El Gran Mercado de Dagua del grande escritor español don Pedro Calderón de la Falla” (169). En esta representación teatral los personajes son La Pureza y La Tentación, la primera declama frases religiosas bien

elaboradas mientras que La Tentación “melodiosa, sugestiva y tentadosa” responde con letras de canciones populares:

La Tentación: Ansiedad de tenerte en mis brazos  
Musitando palabras de amor...  
(más adelante)  
La Tentación: Es la pringamosa  
Rasca rasquillosa (Parra. 1985:142)

La mención de canciones populares crea un vínculo con un grupo social específico, esta serie de discursos realizan un juego de seducción al lector que implica reconciliar lo literario y las formas de expresión populares como la música, en especial, este tipo de canciones. Además, dota la obra de ligereza y cierto toque festivo que claramente se contrapone con la voz que encarna en la novela la solemnidad pues este artificio lingüístico quiebra la oficialidad y la desentroniza.

En esta obra también se observa el uso del pastiche, como recurso que implica la imitación de obras de otros autores. El pastiche como un modo de imitación ulterior a la parodia, tiene como finalidad la de volver al pasado y encontrar allí los recursos para dar forma al arte, es decir, el uso de esta técnica deja en evidencia una marcada renuncia al ideal de estilo y creación individual para dar espacio a una noción de arte global en la cual el discurso del pasado se resemantiza como una falsificación. Al respecto señala Jameson “los productores de la cultura no tienen hacia dónde volverse, sino al pasado: la imitación de estilos muertos, almacenadas en el discurso a través de todas las máscaras y las voces revela en su forma un imaginario de una cultura que ya es global” (1984: 37)

El uso del recurso del pastiche hace que la obra literaria adquiera cercanía con la parodia, el propósito de este artificio lingüístico se explica en la intencionalidad del autor de

desacralizar los discursos cultos, en este caso el discurso religioso. Uno de los objetivos de las celebraciones populares presentes en el *Álbum...* es el de parodiar el culto como una forma de desvirtuar los discursos formales. Este recurso lo logra materializar claramente RPS, un ejemplo de ello son las letanías cuya reelaboración particular presenta en su obra: San Cocho ora pronobis, San Cudo ora pronobis, San Itario ora pronobis... (1985:135)

El lenguaje, en el anterior ejemplo, es utilizado como un medio para subvertir el orden establecido y a su vez hacer descender el discurso. Este juego lingüístico y semiótico, permite configurar parte de la temática abordada en la novela y es el contraste entre el dogma y lo popular, aspectos que de acuerdo con los antecedentes genuinos del carnaval implican una clara contrariedad pues, es la representación del pueblo y el seminario, estos últimos en un juego de doble moral ya que siempre están en el círculo que los lleva de la norma a la vida y de la vida a la carnavalización.

Es por esta razón que el lenguaje tiene como objetivo descubrir el ser auténtico, un hablante ajeno de adornos, en busca de su propia expresión, esta expresión no se la puede dar un lenguaje prestado, concebido por una clase a la que no pertenece, quizá porque no quiere o por el hermetismo de ésta que pretende validar unas estructuras de poder que prolonguen y hagan evidente la estructura piramidal. En palabras de Arnovio, se explicaría de la siguiente manera: “La vaina de escribir con retintín y tirando prosodia, no es que uno sea así, con el cuerpo almidonado y la lengua relamida, como los amarillos de oficina.” (1985:60)

Por otra parte, otro rasgo claro en la literatura carnavalizada es la representación del *cuerpo como principio creador*, en el realismo grotesco se contrapone claramente con la noción de un cuerpo humano concluido y perfecto, por el contrario, la imagen que se logra es la de un cuerpo que:

... se abre al mundo exterior o penetra en él a través de orificios, protuberancias, ramificaciones y excrecencias tales como la boca abierta, los órganos genitales, los senos, los falos, las barrigas y la nariz. En actos tales como el coito, el embarazo, el alumbramiento, la agonía, la comida, la bebida y la satisfacción de las necesidades naturales, el cuerpo revela su esencia como principio en crecimiento que traspasa sus propios límites. Es un cuerpo eternamente incompleto, eternamente creado y creador... (Bajtín. 1974: 30)

Este hecho se manifiesta en la novelística de RPS en la medida que las necesidades corporales no son tabú sino que el cuerpo habla, exige, busca y explora. Este es el caso de *El museo de lo inútil* cuando Olivia encuentra un diario titulado “Diario de mi músculo del amor”, allí Tulita y Perucho sus bisabuelos realizan una exploración festiva y sin vetos sociales de su músculo del amor:

Querido diario de mi músculo del amor: comienzo hoy esta conversación contigo. [...] Los ejercicios se dirigen fundamentalmente a conseguir tres objetivos: descubrir y estimular el músculo del amor (pubococcigeus), descubrir y ejercitar el Punto de Grafenburg o Punto G y coronar orgasmos, es decir, convertirme en una mujer orgásmica [...] Es necesario comprender y gozar la belleza de la vagina, explorar las sensaciones de los labios mayores y de los labios menores, presionar el perineo. Entonces estoy lista para introducir un dedo en ella, hasta la altura de la primera articulación. Debo apreciar la textura tensa y blanda del músculo [...] Oh Dios, pude haberme pasado la vida ignorando la existencia de mi músculo del amor. (Parra, 2007: 93)

La imagen del cuerpo presente en la anterior cita da cuenta de la vivacidad y dinamismo de éste que es percibido no como un organismo finiquitado sino en evolución, el cual se puede explorar, manipular y seguir descubriendo. El principio material y corporal propio del carnaval se retoma ya que el énfasis está en el cuerpo como una expresión de la proximidad con lo terrenal y el principio creador. La diferencia radica en que esta representación del cuerpo resulta de un momento íntimo, es decir, su origen fue una situación privada entre Tulita y Perucho; este hecho da cuenta de la *evolución del realismo grotesco* más cercano a un *grotesco romántico* en el que el ser reconoce su cuerpo pero lo

vive más en un espacio cerrado, aislándose de la sociedad que censura, similar a un “carnaval en soledad”.

En la novela antes mencionada, es llamativo observar como la representación del cuerpo es ajena a un modelo de perfección, sino con defectos, limitantes, excreciones, protuberancias, como le sucede a Olivia, el personaje principal. Es una niña en silla de ruedas, que limitada a su estado decide avivar su imaginación. Esta imagen es poco usual en la medida en que representa un personaje principal con parte de su cuerpo atrofiado. Además de la connotación política que claramente quiere representar Oliva al ser víctima de una mina antipersonal, su imagen fragmenta la representación armónica del cuerpo y se vincula con la línea del realismo grotesco. “...son imágenes que se oponen a las clásicas del cuerpo humano perfecto y en plena madurez, depurado de las escorias del nacimiento y el desarrollo.”. (Bajtín, 1974: 29)

La imagen de Olivia en silla de ruedas y a esperas de definir cómo quedará su cuerpo la sitúa entre la frontera de la vida o la muerte, da cuenta de la fragilidad del cuerpo humano y la ata a la tierra ya que requiere evolución. Este tipo de representaciones trazan un sutil vínculo con el grotesco de la edad media ya que el cuerpo abandona un modelo de perfección o deja de estar en un plano secundario, para ser protagonista y encarnar sentimientos entre frustración y placer en los personajes de las novelas de RPS.

El cuerpo como expresión de vida y de constante evolución también es representado en los constantes embarazos de Carolina protagonista de la obra *El Don de Juan*, en esta novela el embarazo es un estado repetitivo y motivo de festejo para la protagonista que la vivifica y ratifica su sentido de ser en la tierra, ella ve en cada uno de sus diez embarazos momentos que la hacen sentirse más mujer y le dan la proximidad a los procesos terrenales de fecundidad y alumbramiento.

Carolina toma el té con Las Cenicientas

-¿ESO QUEREIS SABER, AMIGAS MÍAS? [...] El embarazo es el estado ideal de la mujer, debería ser el estado normal durante toda la vida. Es un estado de ebriedad, de expectativa, una sensación de que algo extraordinario que cambiará el mundo nos va a caer encima, como un maná existencial o como un piano, una monumental borrachera de emociones [...] Hice una cosa más: la naturaleza me ha dotado de una barroca abundancia de vello púbico muy negro, una selva tropical húmeda. Decidí en un raptó de inspiración, esculpir un conejo en su masa boscosa [...] un himno a la reproducción. (2002: 117-119)

*La risa ambivalente es otro de los rasgos propios del realismo grotesco, ésta se logra gracias a la construcción de imágenes que representen no solo una escena habitual sino que a través de ésta expresen sarcásticamente una opinión en torno al mundo, y busca desacralizar y reírse de lo que es aceptado, valorado o admirado socialmente. Al respecto expresa Bajtín: “La risa es ambivalente: alegre y llena de alborozo pero al mismo tiempo burlona y sarcástica, niega y afirma, amortaja y resucita a la vez [...], la risa popular ambivalente expresa una opinión sobre un mundo en plena evolución en el que están incluidos los que ríen” (1974: 17).*

En la novela *El Don de Juan* existen varias escenas que pueden dar cuenta de esta risa ambivalente, un ejemplo de ello es la escena del inodoro morado y la búsqueda del amor:

Juan está sentado en el inodoro morado de su casa con los codos en las piernas lampiñas, la cabeza apoyada en las manos y un libro en las rodillas, pensando en el aburrido asunto de la teoría del Estado. [...] Cierra los ojos con fuerza y le pide a la vida, o a quien sea que haya que pedirle estas cosas, que haga caer sobre su cabeza el don del amor, aunque el golpe lo descalabre, no importa. [...] Y preciso en el instante que lo miramos, su cuerpo experimenta un fuerte estremecimiento que hace caer el libro, un ejemplar en rústica de *El Príncipe*, dentro del inodoro morado. [...] Su miembro viril sigue allí, como siempre, sin metamorfosis. El don del amor no ha descendido sobre Juan. La relación entre el don del amor y el inodoro morado no produce los resultados anhelados. Produce, en cambio, dos consecuencias inesperadas: Juan tiene que estudiar su curso de filosofía política en un incómodo ejemplar de *El Príncipe* hinchado por el agua y esa incomodidad y el recuerdo de su ridícula causa le crean un rechazo cerval a la política, pozo séptico de la vida nacional, afirma. Pero nada más. (Parra Sandoval, 2002:36)

La anterior cita contiene una risa ambivalente ya que la primera intención es hacer despertar el músculo del amor, no obstante, termina expresando a través de lo embarazoso de la situación “el pozo séptico” que es la política nacional, además, uno de los libros que ha servido de referente en el tema, simplemente es hinchado con el agua del inodoro. La burla desencadena una mirada sarcástica ya que aunque se hace indirectamente en la escena, su significado se deduce sin tapujos, y deja de manifiesto el desagrado por un sistema de Estado.

La riqueza del realismo grotesco y su expresión de las imágenes de la cultura cómica popular es de tal magnitud que ha sobrevivido y mutado en el trasegar de la historia, es evidente en la producción artística de Shakespeare y Cervantes, además autores como Molière también la incorporan, lo importante es notar como en estos casos:

... a pesar de las diferencias de carácter y orientación, la forma del grotesco carnavalesco cumple funciones similares; ilumina la osadía inventiva, permite asociar elementos heterogéneos, aproximar lo que está lejano, ayuda a librarse de ideas convencionales del mundo, y de elementos banales y habituales; permite mirar con nuevos ojos el universo, comprender hasta que punto lo existente es relativo, y, en consecuencia permite comprender la posibilidad de un orden distinto del mundo” (Bajtin,1974:37)

En este sentido, la importancia de revisar la tradición y la incidencia que la cultura popular cómica mantiene en la poética novelesca de RPS permite notar que expresiones de lo popular siguen vigentes hoy en día en la insistente búsqueda de un *utopismo popular* pero han presentado sustanciales mutaciones relacionadas con la transformación de las sociedades y sus medios de interacción hasta el punto de encontrarse ante una tradición de lo popular vinculada con el *Kitsch* y la cultura de masas.

El realismo grotesco ha variado con el paso del tiempo, fue adoptado posteriormente por los románticos del siglo XVIII en un *grotesco romántico*, caracterizado por una mirada

más introspectiva y filosófica, después se observó el surgimiento del *grotesco modernista* que se desarrolló bajo la influencia de los existencialistas y un *grotesco realista* que preserva la tradición de la cultura popular y es visible en autores como Pablo Neruda, entre otros. Es perceptible en todos ellos una literatura carnavalizada que ha insertado los rasgos esenciales que configuraban el carnaval en la Edad Media y el Renacimiento y los han particularizado de acuerdo con su inclinación literaria, esta presencia de rasgos carnavalizados los vincula fuertemente más allá de las divergencias existentes. Es precisamente a partir de las divergencias donde la obra de RPS se particulariza ya que entabla vínculos con el *Kitsch* y la cultura de masas. Categorías propias del ser de su época y además vinculantes con la tradición de lo popular pero distantes en varios de sus aspectos esenciales, es por ello que es necesario entenderlas y ver como hacen presencia en sus obras con el fin de comprender claramente la propuesta novelesca de este autor.

La segunda de estas categorías es el *kitsch*, surge en la historia del arte como una forma de embellecer la realidad, se manifiesta en diferentes ámbitos de la actividad humana, tal como lo define Milan Kundera en su texto *El arte de la novela*: “*kitsch* es algo más que una simple obra de mal gusto, está la actitud *kitsch*, el comportamiento *kitsch*, la necesidad *kitsch* – del hombre *kitsch*– kitschmensch: es la necesidad de mirarse en el espejo del engaño embellecedor y reconocerse en él con emocionada satisfacción” (1993:148).

El término kitsch proviene del alemán, específicamente de Munich, Kitschen alude a hacer muebles nuevos tomando los viejos, en su sustrato queda presente la idea de hacer pasar algo por nuevo. Para Broch, “hay una gota de kitsch en todo el arte”, puesto que toda propuesta artística contiene un rasgo de convencionalismo que busca generar placer en el público. Es un fenómeno de carácter universal que se manifiesta con mayor notoriedad en los objetos los cuales tradicionalmente habían desempeñado su función utilitaria, no obstante, con el transcurrir del tiempo empezaron a adoptar un valor connotativo, una función que ya no sirve de uso sino como pretexto. En palabras de Abraham Moles “el



*kitsch* se opone a la simplicidad: todo arte forma parte de lo inútil y vive del consumo del tiempo; en este sentido el *kitsch* es un arte, puesto que adorna la vida cotidiana con una serie de ritos ornamentales que la decoran y le dan esa exquisita complejidad, ese juego elaborado que es testimonio de las culturas desarrolladas” (1973)

Los objetos han sido insertados en la cultura como producto de la inventiva y reflejo de las necesidades de los seres humanos. Estos objetos han ganado un espacio tan amplio en la construcción mental de los individuos que han llegado a desplazar ambientes naturales, en esta lógica, nuevos espacios de intercambio han sido centrales como la ciudad ya que se ha convertido en un espacio más cohesionado por el valor que los objetos han ido ocupando en la vida de los sujetos. Desde esta perspectiva, “el hombre conoce la sociedad mucho menos por el contacto afectivo con una imagen concreta de ésta (el Otro) que –y cada vez con más intensidad– por el contacto con los productos fabricados...” (Moles: 14). El problema del *Kitsch* se plantea desde el punto exacto en el que los objetos adquirieron un valor preponderante en la vida de los individuos, tanto así que llegan a reemplazar al otro y proponen un valor de lo artificial. Desde esta lógica, el fenómeno *Kitsch* se sustenta en “una cultura consumidora que produce para consumir y crea para producir” (Moles: 22). Este sujeto consumidor ha generado una estrecha relación con los objetos a los que otorga un “vínculo de sujeción”.

En su libro *Cinco caras de la modernidad*, Matei Calinescu afirma que el concepto de lo *kitsch* se fundamenta en “una estética de la decepción o el autoengaño y puede definirse como una forma estética de mentir...” que se gesta en el marco de *una sociedad consumista en la que se fortalece la idea de que la belleza puede comprarse y venderse*. El *kitsch* constituye el “alimento estético” de la gran masa de público, según Gillo Dorfles, en su obra *Las oscilaciones del gusto*, por ende, su análisis debería tener algún grado de consideración al observar la gran cantidad de espectadores interesada por este tipo de “pseudoarte”; sin embargo, los críticos o historiadores han optado por rechazar cualquier acercamiento. Para Dorfles, la actitud que despierta el *Kitsch* es perjudicial en el sentido

que se ignora una condición real, el gusto de la mayoría, segundo, se evita que el buen *kitsch* pueda ser rescatado y convertido en producto artístico.

En el ámbito latinoamericano, los artistas que decidieron incursionar en el *kitsch* lo identificaron más con *un rasgo de reivindicación social que con una cualidad artística*, evidente en autores como Manuel Puig, quien en su producción literaria anhelaba distanciar el arte nacional del europeo y a su vez atribuirle una marca de identificación, esta característica también hace presencia en RPS pues continuamente en sus obras se explicita la búsqueda del ser del trópico y se enfatiza en la necesidad de mirarlo con ojos propios y no ajenos, un ejemplo de ello es la continua reflexión en *Tarzán y el filósofo desnudo* donde cavila sobre el ser del trópico en contraste con un ser dogmático construido a partir de teorías prestadas que no dan cuenta de una realidad nacional.

Por eso tal vez recuerdo la historia del Centro de estudios filosóficos sobre la realidad colombiana. Era indiscutiblemente un refrío de positivismo, pragmatismo y funcionalismo que no saldría con nada, que distorsionaría el diagnóstico del ser nacional pero sobre todo que mataría la idea de mirar filosóficamente el mundo en que nos ha tocado vivir [...] ningún filósofo ha podido escribir creativamente sobre la realidad colombiana y empiezo a tener la sensación, con el suave paso de los años, de que esa realidad no existe. ¿O será que Tarzán es mi verdadero padre? (Parra Sandoval, 1996:49)

De acuerdo con las reflexiones que aparecen en sus obras, *es claro que el autor caleño, busca a través de sus obras entender la realidad nacional con una mirada auténtica que no se limite a aplicar modelos extranjeros sino que logre entender lo genuino del ser del trópico*, este hecho no solo se ciñe a la filosofía, sino que se amplía al plano de la estética literaria, razón por la cual es posible comprender el sin número de estrategias discursivas y artísticas que implementa el autor en esa constante búsqueda que ha iniciado por una estética propia, en este camino hace presencia la estética *Kitsch* como una de las categorías “ más sorprendente y elusiva de la estética moderna” (Calinescu, 1987:227).

La estética *kitsch*, de acuerdo con la clasificación de Gómez de la Serna, en su *Ensayo sobre lo cursi*, se expresa de manera pasiva y en otro modo activa, la primera refiere a la clase media en ascenso que busca alcanzar un ambiente social, éste implica una imitación de los productos de la élite. La segunda, activa o creativa consiste en una captación de los lenguajes de la élite para “interpretarlos y devolverlos”, es decir, un ejercicio de personalización de modelos ajenos o pastiche que consiste en la imitación de diversos textos en una misma obra como canciones, narrativas cinematográficas, entre otros. Es clara la proximidad del *kitsch* con la cultura popular en la medida que le atribuye un valor a las narrativas de las mayorías, no obstante, en la estética *Kitsch*, el pueblo no prevalece como cuerpo creador sino es marginado y se ve restringido a ciertas formas de entretenimiento propias de la mayoría, en un arte más próximo a la cultura de masas.

*EL Kistch claramente entabla diálogos con la cultura de masas a partir de sus lenguajes*, uno de estos es el cinematográfico, no obstante, la presencia de un *kitsch* creativo o activo los personaliza y vitaliza, dando lugar a narrativas originales a partir de la copia de otros modelos. Una muestra de ello es ver como los “recursos retóricos del melodrama cinematográfico” (Santos, 2001: 40) se insertan en la narración novelesca. En la obra de RPS se manifiesta en su novela *El Museo de lo Inútil*, particularmente en el relato “El cine rosa de la abuela Rosa” que encierra la historia de la abuela negra Rosa, una mujer amante de las películas, exactamente, del relato que construye su esposo de cada una después que él va a cine solo. Este curioso detalle se explica en que la imposibilidad de soportar finales trágicos hace que la abuela Rosa no vuelva a visitar una sala de cine, por el contrario, espera ansiosa a que su esposo llegue para relatársela. Lo curioso de los relatos de Herbert Wolff es que siempre les modifica el final, con mucha más razón si éste es trágico y además, se incluye a sí mismo y a la abuela Rosa como personajes centrales de la película.

Esta referencia al lenguaje cinematográfico alude a películas como *El Ciudadano Caín*, *Lo Que el Viento se Llevó*, *La Isla del Doctor Moreau*, entre otros, que además de ser

ejemplos concretos del *lenguaje de masas*, ilustran de manera clara la reinención del relato como parte del artificio de la narración novelesca. Lidia Santos se refiere al *Kitsch* como el “arte del artificio”, el detalle del pastiche, entre otros recursos, permite comprender esta alusión. *El pastiche en el kitsch hace parte de la técnica que han asumido algunas narraciones contemporáneas para asimilar discursos de otros textos y reinventarlos en su narración*, visto para esta teórica como un rasgo vanguardista, el ingenio para inventar, transformar o reutilizar recursos de otros textos hace de la obra un continuo espacio de experimentación artística en donde se pone a prueba el ingenio del creador.

### **El ciudadano Caín**

Había una vez, querida Olivia, un ciudadano llamado Herbert Caín. Era un hombre muy importante no sólo por su elevada estatura sino por su dinero. Pero el ciudadano Caín no nació como hombre importante. Sus orígenes fueron pobres y durante su infancia sufrió privaciones que marcaron su vida [...] pero había un dolor en su vida: a pesar de haber disfrutado de mujeres hermosas y sofisticadas no había encontrado el verdadero amor, el que había soñado desde que era niño y jugaba en un carrito de balineros que había bautizado Rosebud. Y una noche, en una gran fiesta en su castillo del Paraíso Morzartiano, vio entrar la mujer más hermosa que había visto en su glamorosa vida dedicada a mirar mujeres hermosas. Rosa Carabalí era directora de cine y tenía su empresa propia [...] *ella* estudió cine en la Universidad Nacional y trabajó con ahínco y llegó a donde está con esfuerzo personal y bondad de corazón [...] En el último aniversario que pasaron juntos el ciudadano Herbert Caín le regaló, forrado en oro, el carrito de balineras con que jugaba en su infancia y que había llamado, ahora sabe por qué profética razón, Rosebud. Colorín colorado, este cuento se ha acabado. (Parra Sandoval, 2007: 137)

Este rasgo creativo que implica retomar lo ya existente y añadirle nuevos sentidos lo expresa claramente el narrador principal de esta novela, Paul Wolff, quien afirma: “ninguna historia es exactamente como es, es como se cuenta. En realidad todos inventamos las historias al contarlas” (Parra Sandoval, 2007: 120). Desde este punto de vista se le otorga un gran valor a la perspectiva y a la interpretación como proceso de

constante enriquecimiento en la construcción de sentido, el cual se construye y renueva tantas veces como sea asumido por una conciencia a través de un proceso dialógico.

La reinención de las películas produce un efecto de apropiación o asimilación de la vivencia humana, es decir, permite que un producto propio de la cultura de masas experimente a través de las posibilidades propias del fenómeno *kitsch* una apropiación de la vivencia cursi y la transforme hasta el punto de hacerla significativa y “auténtica” en los personajes. En este caso, un cursi bueno implicaría hacer que surja el componente humano en el sustrato del objeto sin abundar en lo ya sobrio. La experiencia particular con las películas son un ejemplo de lo seductor del cursi ya que éstas se reconstruyen creativamente añadiéndole los detalles que la hacen valiosa y afectivamente impactante para su interlocutor, en este caso, la abuela Rosa. Además permite que ella los convierta en estandartes de sentido vital en su existencia ya que son narraciones que la acompañan el resto de su vida y las cuales relata a sus nietos como ejemplo de la unión entre ella y su esposo, y como representación de la afectación de los objetos propios de la industria cultural, en este caso las películas, en la vida de los seres humanos.

En este sentido, la incursión en los relatos del *kitsch* sirve para algunos de los artistas de América del Sur como recurso para otorgarle un grado de singularidad a la clase obrera, es decir, como una manera de promover una “transformación social”. En relación con la obra literaria con rasgos *kitsch* se caracteriza, según Santos, por un grado de complejidad que construiría “una estética de la dificultad”, y “una poética de la relación” caracterizada por buscar siempre la inclusión, evitando cualquier intento de síntesis, donde el final es un nuevo comienzo, en un ciclo infinito de variables. A su vez se logra la mezcla entre lo cotidiano y lo bizarro en el que conjuntamente se yuxtaponen las experiencias cotidianas de los personajes con sus viajes o aventuras fantásticas o poco corrientes, dando así espacio para lo propio de la cultura de masas. Además, es una manera de que se “incorpore el gusto en la representación del cotidiano de las diferentes clases sociales. Transformado en herramienta artística, el mal gusto de los subalternos ingresa en la discusión” (Santos,

2001:19). Las obras que integran el estilo *kitsch* prefieren interpretar el imaginario que generan los Mass Media, además, incluir los “géneros espurios” como el *melodrama*, esto centra el tema de la discusión sobre la recepción de la cultura de masas.

El melodrama puede ser comprendido como un modo imaginativo, según la propuesta de Peter Brooks, como un sistema estético coherente que posee una relación con la modernidad ya que su surgimiento se da en un momento en el que son notorios los rasgos del capitalismo. En este sentido, el melodrama es una respuesta a la confusión reinante como producto de tantos cambios en el ámbito económico y social, a este modo imaginativo se le atribuye una serie de respuestas imposibles de encontrar en la sociedad. Sus características principales son la necesidad de afrontar la desazón económica, social y moral. El modo melodramático ha servido en la narrativa contemporánea para encarnar los conflictos sociales de esta era. Según Camila Segura, este modo estético “se apropia de los problemas sociales, los dolores y las injusticias derivados de las realidades del mundo posilustrado (ilegitimidad, esclavitud, racismo, división de clases, enfermedades, holocaustos, violencia urbana, social o política) para dramatizarlos” (2007:60)

En el melodrama es latente una implicación con los sucesos sociales, en el caso específico de la narrativa Colombiana afirman que ésta ha encontrado en este modo imaginativo una forma de hacer manifiesto el conflicto social en el que yace el país, además, como un rasgo de la narrativa que inserta lo melodramático busca no solo hacer evidente la descomposición social sino construir diferentes soluciones al conflicto desde el perdón, la lucha personal o grupal, entre otras.

Estas características se hacen presentes en la obra *El museo de lo inútil* de RPS, la que las introduce dentro de la trama central del texto, haciendo alusión al conflicto armado desde la perspectiva de las víctimas, aquellas personas que son objeto de ataques como los de

una mina anti-personal, aunque el blanco es un agente armado inserto en el conflicto, este tipo de artefactos han alcanzado un grado de daño a la población civil a gran escala, ya que cualquier persona puede toparse con este tipo de artefactos de destrucción. Desde esta perspectiva, la violencia se aborda en la obra como referencia a una realidad descompuesta, a un pueblo en guerra que no discrimina entre los actores del conflicto y ataca sin distinción a toda la población, por otra parte, el relato también asume la fuga, la solución de un modo diferente a lo que hasta el momento se había percibido en otras novelas colombianas.

[...] el instante en que persiste el sentido pero se da comienzo al viaje hacia el sinsentido, el instante en que se abrazan la vida que muere y la muerte que comienza, el instante de vértigo en que se toma una decisión que cambiará una historia personal y en que uno levanta el pie para caminar hacia lo desconocido y al pisar la tierra estalla una mina antipersonal y convierte tus piernas en astillas o rompe tu columna vertebral. Piensa una vez más en ese instante de hielo. Recuerda, Olivia, hija, la luz cegadora. Piensa en cómo viste el mundo en este momento: orden y caos metidos en una misma bolsa peleando como dos gatos. Recuerda el instante en que viste por primera vez tu cuerpo en fragmentos (2007:23)

La solución es un desborde de la imaginación como una forma de resistencia del ser humano, el padre Paul Wolff decide asumir el reto de multiplicar la realidad a través de la narración de historias, en busca de alivianar el sufrimiento de su hija: “viajarás solamente con la imaginación” (Parra Sandoval, 2007:16). Desde este cuadro emocionalmente dramático se empiezan a gestar relatos sin fin, que albergan en sí mismos ese tono propio del melodrama. Tal como se ha visto el melodrama es cercano al *kistch* ya que puede ser la transformación de la tragedia en el marco de una sociedad de consumo, además, puede ser visto como un tipo de creación orientado a encarnar los gustos de las clases populares. El melodrama se inserta en el fenómeno *kitsch* a partir del uso de cuadros sentimentales, el uso de las debilidades como mecanismos de lucha en contra de una realidad cruel y desgastante, la lucha personal o colectiva por hacer de una moral una verdad en un mundo en deterioro, todo esto con un fuerte componente emocional.

La obra es un espacio de frustraciones donde el único recurso de sus personajes es el de imaginar lo que no se puede vivir. Algunos ejemplos de esto son: Tulita Santana quien a través de sus crepúsculos y lecturas de las obras de Julio Verne imagina las aventuras que nunca vivió y los espacios que nunca visitó; Alexander Wolff ancestro de Olivia quien evade la alienación como abogado de un puerto mercante en Alemania con la lectura de las obras completas de Julio Verne, un soñador que viaja solo con la ayuda de su imaginación y, hasta el mismo Dios con su deseo de ser hombre, sentir y descubrir lo que sus facultades de omnisciente y todopoderosos le han evitado ignorar. Estos son ejemplos de proyectos irrealizados; estos personajes y sus vivencias son el sustrato narrativo a partir del cual, desde la visión melodramática empiezan a buscar una solución más personal que intenta darle ese sustento moral a un mundo descompuesto y desacralizado.

A la manera de Scherezade en la obra *Las mil y una noches*, los personajes se dan a la tarea de inventar relatos de toda índole cuyo principal aliado es la imaginación y la necesidad de aislarse de la descarnada realidad. Este rasgo se torna dramático ya que señala una tensión exacerbada en una serie de situaciones con un tono extremadamente trágico, como el accidente con una mina antipersonal, la postración en una silla de ruedas de una niña de diez años, la inminente operación que puede tener un peor desenlace, una clara frustración del padre por no poder cambiar la realidad, entre otros detalles que le otorgan un tono dramático al relato, tal como lo menciona Roman Gubern *el melodrama es lo Kitsch de la tragedia clásica*.

Al continuar con el análisis de la obra desde la lógica propuesta por el fenómeno *kitsch* se hace evidente como el *artista busca tomar elementos pertenecientes al imaginario popular y hacer que éstos dialoguen en su narración*. El objetivo en este caso es hacer que la obra genere puntos de contacto con una realidad masificada, relacionada con las mayorías. No obstante, la obra no se transforma en un espacio de asimilación pasiva de una estética de la industria cultural, por el contrario, es un espacio de creación, de lúdica y de



experimentación desde la hibridación de procesos culturales y artísticos. El desafío para un artista moderno radica en hacer de su obra un espacio de pausa en donde el lector o consumidor pueda encontrar una mirada plural del “presente híbrido” (Canclini, 1990: 125)

*Asumir elementos del imaginario popular no implica la exclusión de un pensamiento culto, sino más bien de su interrelación.* La obra ostenta la pretensión de totalidad desde esa óptica incluye tanto referencias a teorías, artistas, pensadores y obras que son propias de un artista con una afinidad por la producción cultural de la elite. Sin embargo, *El Museo de lo inútil* no permanece apático ante la industria cultural de la mayoría ya que la incluye para hacer evidente la pluralidad discursiva ante la que se enfrenta un artista en la modernidad donde la hibridación es un rasgo predominante en la comprensión del mundo.

*La novela entonces es un espacio de experimentación donde el autor busca consolidar una estética en sintonía con el imaginario de las mayorías, los lenguajes propios de una industria cultural.* De esta manera, los relatos que han hecho evidente esa inclusión y afectación de los objetos en la vida de los seres humanos, hacen parte de una macro historia que presenta los avatares culturales y sociales que han generado la consolidación de una sociedad masificada, desde la fundación de un pueblo hasta la consolidación de una urbe. Esta representación de la génesis de un pueblo, sus mutaciones, su apertura a las ideas foráneas, su desregionalización, su inclusión en una era global alberga semejanzas con la obra *Cien años de soledad*.

Al ser la propuesta garciamarquiana uno de los logros artísticos que, según Luz Mary Giraldo en su artículo *Narrativa colombiana de fin de siglo entre la utopía y el vacío* (1970-1996), eclipsó gran parte de la narrativa colombiana después de la década del sesenta y a partir de la cual se desligan varias líneas creativas en el país, una que busca prolongar la creación de universos míticos, fantásticos y arquetipales y, otra que intenta

alejarse del ya extenuado lenguaje mágico. La propuesta artística del escritor Rodrigo Parra Sandoval, más allá de tener la similitud en el argumento fundacional de un pueblo, busca innovar a partir de nuevas formas de creación que entablan un abierto diálogo con los evidentes cambios que afectan su entorno. Una obra orientada a la expresión del ser urbano, de la realidad “caleidoscópicamente”, que enfatiza entre la relación arte y vida desde lo trivial.

En este sentido, las obras estudiadas son en sí mismas un gran relato que considera las transformaciones culturales de un pueblo que transita desde su estado primigenio de colonia aislada hacia una urbe globalizada. Esta implicación del ambiente dentro de la narración hace de *El álbum secreto del sagrado corazón*, *La amante de Shakespeare*, *El Don de Juan* y *El museo de lo inútil* un símbolo de la vertiginosa mutación de los seres, espacios, tradiciones hacia una sociedad industrializada, tecnificada en la cual se hacen presentes unas dinámicas masificadas de interacción.

Es a partir de estas dinámicas que surge el *kitsch*, las cuales han generado un fuerte vínculo entre los objetos y las personas, hasta ir supliendo el espacio ocupado por los otros seres. Dentro de este cuadro de tecnificación y modernización el *kitsch* se convierte en el componente vital desde el cual el arte se resiste a sufragar en la época de la producción y el consumo sino que busca crear propuestas de diálogo entre lo propio de la cultura de masas y lo particular del ser.

La presencia de lo *kitsch* en la obra de RPS se logra gracias a la incursión que las narraciones entablan con los elementos propios de la cultura popular y la cultura de masas. Tanto así, que sería posible decir que viven en una compleja amalgama cultural. Este hecho ha permitido que manifestaciones populares de la cultura excluidas por mucho

tiempo de las narraciones literarias ganen un espacio central en las propuestas artísticas de algunos autores, en especial, en este autor vallecaucano.

## 5. Conclusiones

La producción novelesca de Rodrigo Parra Sandoval se extiende por un vasto número de cuentos y novelas, los cuales gracias a su experimentación artística marcan un derrotero para la literatura colombiana que quiebra los cánones epocales y propone novedosos ejercicios artísticos abordados en esta investigación bajo el concepto de poética novelesca, a partir del cual es posible entrar a identificar los pilares artísticos de un proyecto autorial como el de este autor. Una indagación en torno a una poética novelesca como la que aquí se realizó entabló un diálogo con cuatro obras representativas del autor con el fin de descubrir las constantes artísticas de éstas.

Como respuesta a esta interlocución íntima, dada entre la crítica y la obra por más de cuatro años, se llega a la postulación de cuatro rasgos artísticos fundamentales que para este investigación denotan las más significativas particularidades de las novelas de este autor vallecaucano; en este sentido, hallazgos como la incursión en un subgénero novelesco aquí denominado novela anómica que claramente señala una rebeldía artística y a su vez propone una nueva pauta creativa en la que los héroes, la literaturización de las narrativas circulantes dentro de la cultura materializadas en lenguajes extraliterarios y, el cronotopo se compenetrán para edificar una arquitectura de la anomía.

La novela anómica es vista en este estudio como un subgénero de la novela polifónica ya que adopta de ella muchos de los rasgos que han caracterizado la novela moderna; sin embargo, se distancia de ésta al proponer un grado de autoconciencia metatextual de los héroes que claramente desborda los límites de una autoconciencia en el ámbito de los poderes ideológicos y se inserta en la travesía del ejercicio escritural. La capacidad creadora de los héroes y heroínas más allá de convertirlos en hacedores de sus propias

historias propone en las novelas una dinámica creativa y de constante reflexión sobre las posibilidades ficcionales del relato.

Es a partir de esa transformación que los héroes vivencian una aventura que oscila desde la esclavitud ideológica y física hasta un carácter inexpugnable que significa infranqueable ante las adversidades que buscan someterlo, el cual no rechaza los medios de la violencia sino por el contrario se alía a la imaginación como lenitivo ficcional que le permite contrarrestar las carencias de su realidad. El término inexpugnable describe a un héroe o heroína que lucha, en este caso son su capacidad creativa e imaginativa por conocerse a sí mismo y evitar sufragar ante los mandatos o designios de otros, convirtiéndose en un ser libertario.

El fuerte vínculo intencional que se da en las novelas entre los seres ficcionales y el cronotopo remarca la necesidad de los personajes por desprenderse de las ataduras que lo limitan. Un primer espacio denominado el umbral da cuenta de una reflexión personal, íntima y en crisis que hace que los héroes se refugien en su espacio personal para pensar su vida, sus intereses, posibilidades y sobre todo, sus futuras decisiones pues de ellas depende la certeza de vivir una vida propia. El trópico, es el siguiente cronotopo, éste señala un espacio caracterizado por la diversidad, el mestizaje y la hibridación desde el cual se vivencian escenas imbricadas en diversas realidades, donde lo premoderno, moderno y posmoderno se dan cita en diversas situaciones. La necesidad de puntos de fuga lleva a los personajes a transitar por los lugares extramuros, tercera serie cronotópica, que se caracteriza por ser espacios de paso y del anonimato, estos representan la capacidad de decisión de los personajes pues llegan a ellos por elección y no por obligación, razón que los convierte en espacios de deleite, liberación y aprendizaje. Finalmente, se encuentran los microcosmos contenidos, pequeños pero significativos mundos en los que las leyes sociales se anulan, espacios como el Paraíso Mozartiano el prostíbulo de la ciudad permite que los personajes den rienda suelta a sus anhelos socavados ante la sociedad para hacerlos realidad, son espacios autocontenidos, también libertarios y antidogmáticos.

Será la propuesta de una literatura carnavalizada la que cierre la investigación, en un capítulo que rescata la forma como las obras del autor vallecaucano retoman rasgos propios del carnaval para literaturizarlos, aspectos como: una risa ambivalente, una imagen del cuerpo grotesca, el uso del lenguaje popular, al igual que la desacralización de los cultos solemnes se convierten en temáticas estudiadas en las novelas abordadas, no obstante, el ejercicio analítico se extiende hasta poner en evidencia la evolución de estos rasgos, los cuales no se limitan a literaturizar formas del carnaval sino que también entran en diálogo con expresiones de la cultura de masas y del *Kistch*.

La obra del escritor vallecaucano es un vasto universo que aún queda abierto a las posibilidades de exploración por parte de los nuevos lectores, pues aunque este estudio se convierte en un referente hermenéutico, existen en el terreno literario varias obras inexploradas, además, el autor aún mantiene el dinamismo en su composición literaria. Por esas razones, la invitación radica en continuar con los estudios del autor, ampliando el corpus de análisis y a su vez entablando un diálogo que permita el enriquecimiento de ese trabajo.

## Bibliografía

### Primaria

Parra Sandoval, R. (2007). *El museo de lo inútil*. Bogotá: Ediciones B.

\_\_\_\_\_. (2002). *El don de Juan*. Bogotá: Alcaldía Mayor, Instituto Distrital de Cultura y Turismo.

\_\_\_\_\_. (1996). *Tarzán y el filósofo desnudo*. Bogotá: Arango Editores.

\_\_\_\_\_. (1990). *La hora de los cuerpos*. Bogotá: Plaza y Janés.

\_\_\_\_\_. (1990). *La nouvelle La didáctica vida de Anibal Grandas*. Bogotá: Plaza y Janés.

\_\_\_\_\_. (1988). *Un pasado para Micaela*. Bogotá: Plaza y Janés.

\_\_\_\_\_. (1989). *La amante de Shakespeare*. Bogotá: Plaza y Janés.

\_\_\_\_\_. (1978). *El álbum secreto del Sagrado Corazón*. México: Editorial Joaquín Mortiz.

### Textos de Consulta

Amar Sánchez, A. (2000) *Juegos de seducción y traición*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

Araujo, H. (1994). Después de Macondo. *La novela colombiana ante la crítica 1975-1990*. (pp.27-42). Bogotá-Cali: Universidad Javeriana/Universidad del Valle.

Auge, M. (1992). *Los no lugares*. España: Gedisa editorial.

Bajtin, M. *Carnaval y literatura*. Recuperado el 12 de febrero de 2013 de <http://es.scribd.com/doc/68254332/Mijail-Bajtin-Carnaval-y-Literatura>

\_\_\_\_\_. (2009). *Estética de la creación verbal*. Bogotá: 2009. Siglo Veintiuno Editores.

\_\_\_\_\_. (2003). *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica.

\_\_\_\_\_. (1997). *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*. España: Anthropos.

\_\_\_\_\_. (1989). La palabra en la novela. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Altea, Taurus, Alfaguara, S.A.

\_\_\_\_\_. (1974). *La cultura popular en la edad media y el renacimiento*. Barcelona: Barral Editores.

Boccaccio, G. (1986). *El Decamerón*. Bogotá: Editorial La montaña Mágica.

Botero, A. (1990). *Del mito a la posmodernidad*. Colombia: Tercer Mundo editores.

Brooks, P. (1995). *The melodramatic imagination. Balzac, Henry James, Melodram and the mode of excess*. New Haven: Yale University Press.

Calvino, I. (1998). *Seis propuestas para el próximo milenio*. España: Ediciones Siruela.

Cros, E. (1986). *Literatura, ideología y sociedad*. Madrid: Editorial Gredos.

Dorfles, G. (1974). *Las oscilaciones del gusto: el arte de hoy entre la tecnocracia y el consumismo*. Barcelona: Editorial Lumen.

Durán Mejía, A. (1996). Los sueños que desnudan al filósofo. *Tarzán y el filósofo desnudo. Rodrigo Parra Sandoval*. Boletín Cultural y Bibliográfico. Número 42. Volumen XXXIII. Bogotá: Arango Editores Ltda.

Garay Barón, F. (2010). *Deseos y derrames en la obra de Rodrigo Parra Sandoval, un análisis desde el paradigma de la cibercultura*. Tesis de grado. Universidad Javeriana. Recuperado el 15 de febrero de 2013 de [www.javeriana.edu.co/biblos/tesis/csociales/tesis186.pdf](http://www.javeriana.edu.co/biblos/tesis/csociales/tesis186.pdf)

García Canclini, N. (1990). *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo- Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Garrido Domínguez, A. (1993). *El texto narrativo*. Madrid: Editorial Síntesis S.A.



Garrido, M. (1994). Los géneros literarios teoría y análisis. *La musa de la retórica: problemas y métodos de la ciencia de la literatura*. Madrid: Consejo superior de investigaciones científicas.

Genette, G. (1989). *Palimpsestos*. Madrid: Taurus.

Giraldo, L. (1998). Narrativa colombiana de fin de siglo: entre la utopía y el vacío (1970-1996)". *Crítica y ficción*. Bogotá: Editorial piedra de sol.

\_\_\_\_\_. (1994). *La novela colombiana ante la crítica 1975 – 1990*. Bogotá y Cali: Universidad Javeriana/Universidad del Valle.

\_\_\_\_\_. (1990) *Rodrigo Parra Sandoval: juego y desenmascaramiento*. Revista Deslinde No 8. Abril- Junio.

\_\_\_\_\_. (1990). *La novelística de Rodrigo Parra Sandoval o el revés del paraíso*. Revista Universidad Nacional Vol.6 No.24.

Gómez de la Serna, R. (1988). *Ensayo sobre lo cursi. Ensayo sobre lo cursi. Suprarrealismo. Ensayo sobre las mariposas*. Madrid: Editores: Moreno Ávila.

González Martínez, H. et Al. (1996). *La recuperación del ser en la filosofía de Mijaíl Bajtin*. En revista Texto y Contexto. Página 95. Número 29. Enero - Abril. Bogotá: Universidad de los Andes.

Greenberg, C. (1979). Arte y cultura. *Vanguardia y kitsch*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.A.

Jameson F. (1984). *Ensayos sobre el posmodernismo*. Argentina: Taurus.

Kundera, M. (1993). *El arte de la novela*. Barcelona: Ed. Tusquets.

Liotard, J. (2000). *La condición postmoderna*. Madrid: Cátedra.

Moles, A. (1973). *El arte de la felicidad*. Buenos Aires: Paidós.

Pampa, A et Al. (1998). *La Estilística de la Novela en M.M. Bajtin. Teoría y aplicación metodológica*. Córdoba, Argentina: Narvaja editor.

Parra Sandoval, R. (1995). *El tiempo mestizo. Escuela y modernidad en Colombia*. En: AAVV. la cultura fracturada, Bogotá: Fundación FES, Colciencias y Tercer Mundo, pp. 129-158.

Parra Sandoval, R. (1998). La profecía de Flaubert. *Crítica y ficción*. Bogotá: Editorial piedra de sol.

Pineda Botero, Á. (2005). *Estudios críticos sobre la novela colombiana 1990-2004*. Medellín: Universidad EAFIT.

Rama, Á. (1982). *La novela latinoamericana 1920 – 1980*. Bogotá-Colombia: Instituto Colombiano de Cultura.

Rincón, O. (2006). Introducción. Culturas Mediáticas. Estéticas del entretenimiento (espectáculo, levedad, *new age*, *reality*). *Narrativas Mediáticas*. Barcelona: Editorial Gedisa.

Rodríguez, J. (1995). *Autoconciencia y posmodernidad*. Bogotá: Si Editores.

\_\_\_\_\_. (1994). *Lenguajes de ruptura*. Revista Universitas Humanistica No 40. Julio- Diciembre.

Rodríguez Lozano, M. (1997). *El nacimiento discursivo de Fernando del Paso*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Rueda Ortiz, R. (1998). *La profecía de Flaubert: Rodrigo Parra Sandoval, el científico social y el novelista*. Revista Nómadas No 9. Bogotá: Universidad Central de Colombia.

*Scherezade*. (2006). Barcelona: Editorial Juventud.

Santos, Lidia. (2001). *Kitsch tropical*. Madrid: Iberoamericana.

Segura, C. (2007). Violencia y melodrama en la novela colombiana contemporánea. América Latina hoy, número 047. Madrid: Universidad de Salamanca.

Todorov, T. (1991). *Crítica de la crítica*. Barcelona: Ediciones Paidós.

Valencia Solanilla, C. (1988). La Novela Colombiana Contemporánea. *Manual de literatura colombiana*. Colombia: Editorial Planeta.

Williams, Raymond L. (1981). *Una década de la novela colombiana. La experiencia de los setenta*. Bogotá: Plaza & Janés editores.